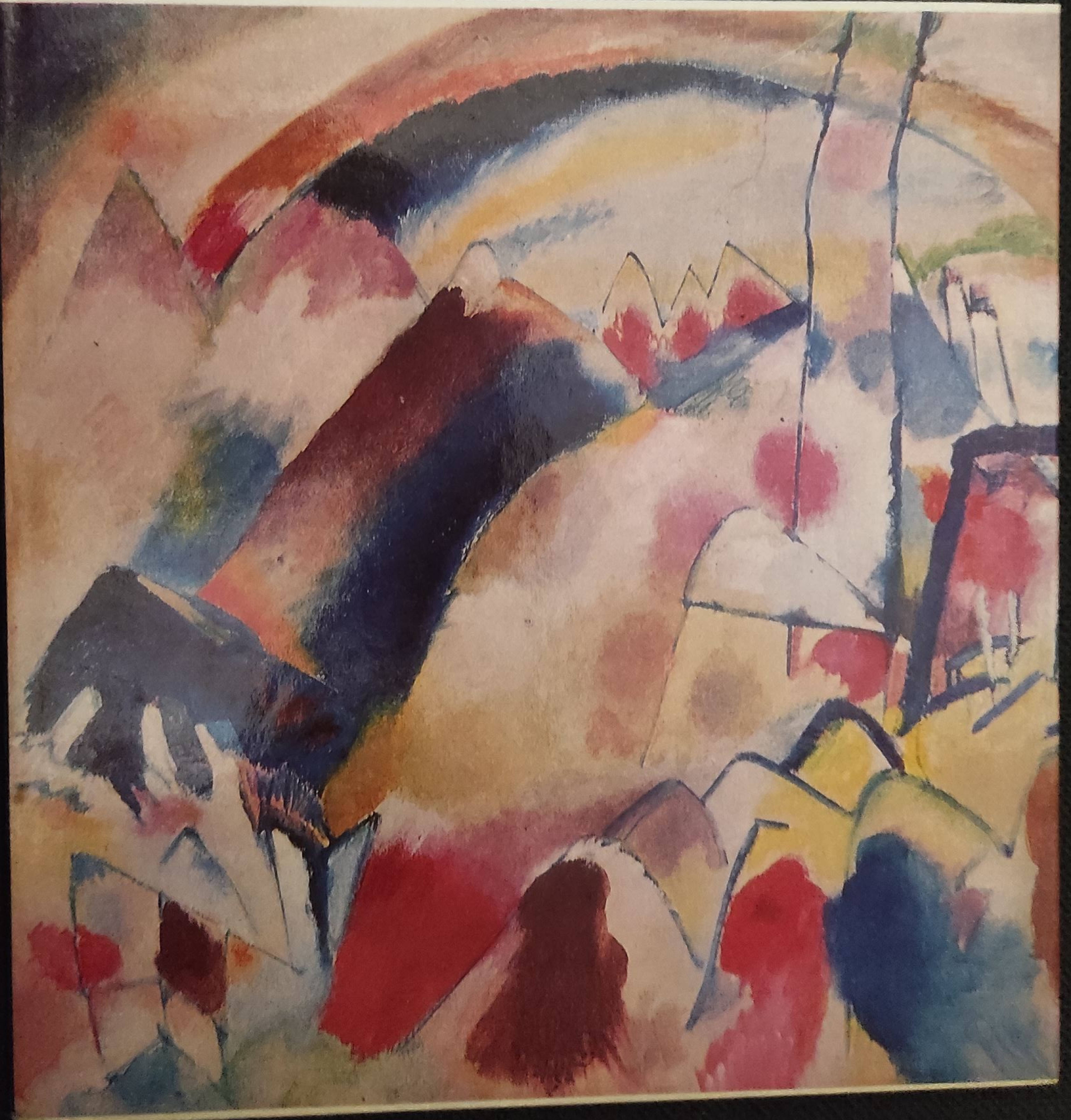
Kandinsky



Kandinsky

EDITURA
MERIDIANE
BUCUREȘTI,
1980

STUDIU INTRODUCTIV DE:
DAN GRIGORESCU

ANTOLOGIE DE TEXTE ȘI IMAGINI, TRADUCERE DE:
VICTORIA JIQUIDI

REDACTOR:
ALEXANDRA DOBROTĂ
SUPRACOPERTA:
IOANA DRAGOMIRESCU-MARDARE
PREZENTAREA GRAFICĂ:
MIHAIL BOSTOR
TEHNOREDACTOR:
ELENA DINULESCU

SPIRITUL FORMEI

Înainte de a fi devenit expresie stilistică, înainte de a se fi putut defini ca modalitate specifică de interpretare a universului realului, ca sistem de imagini care se organizează din elemente disparate, înainte de a fi fost conștientă că are mijloacele descoperirii surprinzătoare a esențelor materiale ale lumii vizibile, arta secolului al XX-lea a fost preocupată statornic de tălmăcirea stărilor sufletești, a afectelor ce tulburau conștiința artistului în contactul ei cu tot ce o înconjoară.

Înainte de a se fi îndreptat spre integrarea sensurilor noi ale științelor, ea a ascultat îndemnul lui Van Gogh care credea că artistul are datoria să consemneze « emoțiile fundamentale, bucuria, durerea, mînia și spaima ». Cînd s-a împlinit sinteza la care, încă din primii ani ai secolului, arta acestei vremi a aspirat neabătut, cînd sentimentul și ideea au constituit o unitate inimaginabilă în pictura și în sculptura romanticilor, s-a observat cît de importantă fusese contribuția unor artiști care, « asemenea lui Brâncuși, Klee, Kandinsky, Braque, Léger au dat trup material ideii așezînd-o în planul vast al sentimentelor și au deschis, astfel, o perspectivă atotcuprinzătoare asupra modelelor umane ce nu se mai proiectează pe un fundal, asemănător decorului de teatru, ci se învăluie în aerul dens al vieții, dezvăluite în esențele ei generatoare, la rîndu-le, de viață». Constatarea îi aparține lui Herbert Read. O artă care nu e, pur și simplu, a sentimentelor, ci a omului ca ființă afectivă.

Istoria artei îl asociază pe Kandinsky cu viziunea expresionismului. Lucru firesc, pentru că pictorul a participat, în chip decisiv, la elaborarea doctrinei curentului și la organizarea celor dintîi manifestări publice ale unei grupări ce își însușea, fără ezitări, un scop polemic care va fi, mai apoi, identificat cu acela al expresionismului însuși. Dar, în realitate, raporturile artei și teoriei kandinskyene cu expresionismul sînt mult mai complexe, pentru că — așa cum au relevat cercetări relativ recente — curentul nu poate să fie, la rîndul său, redus la un mod univoc de înțelegere a universului vizibil și a celui lăuntric al artistului. Un fapt rămîne, însă, mai presus de orice îndoială iscată de analizele la care a fost supusă arta expresionistă în ultimele decenii, independent de cîmpul în care s-a manifestat (pentru că năzuia la o expresie «totală», la realizarea unor sinteze artistice de tipul celor visate de renascentiști), ea își propunea, deopotrivă, o revoluție a formei și a viziunii, o nouă tălmăcire a țelurilor existenței umane.

Arta lui Kandinsky nu poate fi desprinsă, din această perspectivă, de programul inițial al expresionismului.

Formularea programului kandinskyan e anterioară constituirii grupării « Călărețul Albastru» *(Der Blaue Reiter)*, a cărei istorie e, în bună măsură, aceea a manifestării ideilor pictorului rus, în anii de început ai mișcării expresioniste. În ianuarie 1909, un grup de artiști din München și-au anunțat planul de a organiza « expoziții de artă, în Germania și peste hotare» și de a « consolida efectele acestor manifestări cu ajutorul conferințelor, al tipăriturilor și al altor mijloace similare». Membrii fondatori ai grupului — care se intitulase « Noua Alianță Artistică — München» — erau aproape necunoscuți de publicul german: Alexei von Jawlensky, Alexander Kanoldt, Adolf Erbslöh, Marianne Werefkin, Gabriele Münter, Wassily Kandinsky. Cînd onoarea de a fi președinte al grupului a fost declinată de Hermann Schlittgen — un grafician al cărui nume se impusese printr-o operă consecvent antiburgheză — în locul lui a fost ales Kandinsky. Nu pentru argumente de ordin artistic: s-a socotit că pregătirea lui juridică (studiase dreptul la Universitatea din Moscova și, mai tîrziu, declinase oferta unei catedre la Universitatea din Tartu) și experiența de organizator (participase la fondarea unei asociații cu existență efemeră) erau suficiente pentru a asigura succesul noii întreprinderi artistice. « Noua Alianță» a trimis (așa cum făcuse și « Puntea» — *Die Brücke* de la Dresda, cu cîțiva ani mai devreme) o scrisoare circulară, schițînd un program mai coerent decît acela al majorității grupărilor de pe atunci. « Pornim — spunea Kandinsky —

de la convingerea că artistul e necontenit angajat într-o acțiune de strîngere a experiențelor trăite în lumea lăuntrică, pe care le adaugă impresiilor primite din universul exterior, din natură. Căutarea unor forme artistice capabile să exprime întrepătrunderea acestor două tipuri de experiență, a unor forme libere de orice fel de amănunte irelevante, așa cum trebuie ele să se constituie pentru a da grai lucrurilor esențiale — pe scurt, realizarea unei sinteze — acesta pare a fi consemnul în numele căruia se unesc tot mai mulți artiști de astăzi.»

Încă și mai clare sînt principiile cuprinse în textul lui Kandinsky din catalogul la cea de-a doua expoziție a «Alianței», în toamna lui 1910. Se recunosc aici enunțuri ale teoriei pe care el le va dezvolta, ceva mai tîrziu, în scrieri care vor fi recunoscute drept fundamente ale unei întregi direcții a artei moderne. «La un ceas neștiut, dintr-un izvor care ne e încă închis și pecetluit, *Opera* vine, inexorabilă, pe lume. Calcul rece, pensulații sărind încoace și-ncolo, fără nici un plan, construcții matematice exacte (evidente sau disimulate), desen tăcut sau zgomotos, finisare minuțioasă, culoare în sunet de fanfară sau îngînată, pianissimo, pe strune, planuri largi, senine, întunecate, fragmentare. Nu-i aceasta *Formă?* Nu sînt toate acestea *Mijloace?* Suflete care suferă, caută, se zbat, rănite adînc de ciocnirea materialului cu spiritualul. Descoperirea. Viața naturii vii și a celei „moarte". Consolarea cu fenomenele lumii, ale celei exterioare și ale celei lăuntrice. Cufundarea în bucurie. Chemarea. Misterul grăind prin mistere. Nu-i acesta *Sens?* Nu-i acesta *Scopul* — conștient sau inconștient — al nedomolitei dorințe de a crea? Rușine celui care are puterea să pună cuvintele necesare în gura artei și n-o face! Rușine celui care întoarce urechea sufletului său de la graiul artei! O făptură omenească vorbește făpturilor omenești despre ceea ce e mai presus de om — limbajul Artei».

Kandinsky a vrut cîndva să devină muzician. Împrejurare biografică defel lipsită de semnificație. În 1930, la aproape două decenii de la întemeierea «Călărețului Albastru», își va aminti într-un chip foarte grăitor circumstanțele care au determinat noua orientare a picturii sale din anii aceia. «Muzica atonală și maestrul ei, Arnold Schönberg, fluierat pe atunci în toate sălile de concert ale Europei, provocau o senzație la fel de puternică, de profundă ca și *ismele* artelor vizuale. S-a întîmplat să-l întîlnesc chiar în acea perioadă pe Schönberg și să descopăr în el un susținător entuziast al ideii „Călărețului Albastru".» Ideea impresiei muzicale, a organizării imaginii pe temeiul unei scheme care să releve «libertatea deplină a sufletului dornic de spațiu» îl va urmări pe Kandinsky de-a lungul întregii cariere artistice.

El nu răspundea chemării spre reevaluarea tradițiilor Evului Mediu nordic pe care o lansase Worringer în a sa *Problemă a formei în gotic*, publicată în 1912; Kandinsky venea spre arta modernă aducînd cu sine viziunea picturii țărănești din Rusia și a stilizării bizantine, așa cum era reinterpretată de zugravii Kievului și ai Novgorodului. *Almanahul Călărețul Albastru* — publicat la inițiativa pictorului rus și a tînărului său prieten, Franz Marc — cuprinde, în esență, ideile kandinskyene ce vor constitui baza teoretică a unei direcții dintre cele mai fertile ale artei din secolul al XX-lea.

Kandinsky nu proclama numai necesitatea unei modificări esențiale a formei; pentru el, «responsabilitatea socială a artistului» însemna o condiție la fel de importantă ca și «relația reciprocă dintre artă și societatea umană» a cărei pierdere o deplîngea artistul-teoretician. Eseul său relua principiul «necesității interioare», centru permanent al convingerilor teoretice ale lui Kandinsky; el insista asupra unei libertăți nelimitate în alegerea mijloacelor de expresie, ceea ce — se susținea — «permitea artei să se miște între cei doi poli: *abstracție totală* și *realism total*».

Un program, aparent eclectic, acuzat nu o dată de lipsă a fermității principiilor estetice. Adversarii «Călărețului Albastru» au comentat cu maliție un anunț publicitar care anunța astfel publicarea *Almanahului*: «o asemenea carte e un loc de întîlnire a tuturor direcțiilor puternice din toate domeniile artei de astăzi». Se omitea, însă, încheierea anunțului (redactat, pare-se, de Kandinsky), încheiere capabilă să justifice concepțiile provocate de textul *Almanahului* și al anunțului ca pe o «tendință fundamentală de a lărgi limitele de pînă acum ale expresiei artistice». Arta «Călărețului Albastru» nu era, cum s-a spus, *centripetală*, în sensul atragerii unor direcții diverse spre miezul gravitațional al grupării müncheneze; ea căuta forme ale unei sinteze care să se opună «exteriorului convențional», interpretat adesea ca o condiție a valorii artistice. Conștiința artistică pentru instaurarea căreia pledau Kandinsky și prietenii săi trebuia să fie receptivă la realitățile reflectate în creația extraeuropeană și în arta folclorică a diverselor țări din Europa. Însuși simbolul care figura pe coperta cărții — un călăreț colorat într-un

albastru puternic — fusese împrumutat de Kandinsky din repertoriul picturii ţărăneşt pe sticlă; el ajunsese la această soluţie după numeroase încercări de a găsi o imagine îndeajuns de puternică pentru a exprima misterul şi elanul artei, forţa inspiraţiei, sugestia mişcării ritmice, « sonore ». La fel de simptomatică pentru orientarea acestui artist care pretindea creaţiei « să răspundă unor întrebări puse de dezvoltarea ideilor în societatea modernă » era marea lui admiraţie faţă de Vameşul Rousseau. Într-o scrisoare din iunie 1911, trimisă de la Paris unde văzuse mai multe lucrări ale pictorului francez, el vorbea despre Rousseau ca despre « o revelaţie a adevărului » şi socotea că « fiecare artist modern trebuie să se întoarcă spre el ca spre un izvor al simplităţii şi al profunzimii ». Iar în articolul despre formă publicat în *Almanah*, scria « Henri Rousseau, care poate fi considerat părintele acestui realism, a arătat tuturor drumul, simplu şi convingător ».

Discutarea picturii Vameşului ca pe o pildă a realismului luminează limpede sensul atribuit de Kandinsky acestui concept. Înţeles nu ca o *imitare* a modelului din lumea vizibilă, ci ca o proiecţie a unor imagini cernute de sensibilitatea artistului, realismul îşi lărgeşte semnificativ sfera. (E, însă, adevărat că o asemenea dilatare a sferei naţionale ameninţă să estompeze diferenţele dintre conceptele estetice şi istoric-artistice.) Se relevă, astfel, preocuparea pictorului de a păstra un raport logic între imaginea din universul dezvăluit simţurilor şi reflectarea ei, modificată de acţiunea intensă a sentimentului şi ideii. *Abstracţia totală* despre care vorbea Kandinsky în *Almanahul* « Călăreţului Albastru » e o formulare care i-a derutat pe mulţi dintre comentatorii teoriei şi ai picturii sale. Nu cred că se regăseşte aici vreun îndemn de renunţare la lumea obiectivă a formelor şi a culorilor; dar artistul sugera necesitatea unui proces de *abstractizare*, de reducere a universului vizibil la esenţe, la acele « grăunţe din care cresc liniile imprevizibile », la « armoniile lăuntrice ale corpurilor din spaţiu » pomenite, cam în aceeaşi vreme, şi de Klee.

Analogia cu muzica, propusă de Kandinsky, este — din acest punct de vedere — grăitoare. Ideea « sunetului interior » pe care artistul îl aude în fiecare obiect şi-l transmite privitorului deschide cel mai lesnicios drum spre un sincretism al artelor. Încă înainte de a se fi conturat o mişcare romantică, se instaurase noţiunea de *culoare-muzică;* în jurul lui 1900, ideea unei înrudiri între aceste arte poate fi socotită un loc comun al multor teorii susţinute de pictori şi de muzicieni. Şi, în această privinţă, « Călăreţul Albastru » a avut semnificaţia unui moment relevant al istoriei artei din secolul acesta, permanent preocupată de transferul ideii pur speculative în teritoriul creaţiei, unde capătă trup prin acţiunea liniei şi a culorii.

Kandinsky intenţionase să dea cărţii lui, *Despre spiritual în artă*, subtitlul *Limbajul culorii*. Efortul său de a găsi un temei raţional al corespondenţei dintre culoare şi sunet e evidentă şi în *Almanah:* colaborarea lui Leonid Sabanciev, fost elev al lui Musorgski, care publică aici un comentariu al compoziţiei lui Skriabin, *Poemul focului*, fusese cerută de pictor, convins că astfel va putea pune la îndemîna cititorului o ilustrare a principiului apărat de el cu neabătută fermitate. Pe de altă parte, prietenia cu Schönberg îi oferea lui Kandinsky o excelentă posibilitate de colaborare. *Teoria armoniei* a fost publicată de Schönberg aproape în acelaşi timp în care apărea şi *Despre spiritual în artă;* coincidenţă cu atît mai simptomatică — încercam să sugerez cu un alt prilej — cu cît atitudinea celor doi prieteni era comună cel puţin în privinţa unui punct definitoriu: « artistul creează nu ceea ce consideră alţii că ar putea fi frumos, ci ceea ce e imperios necesar propriei dorinţe de exprimare ».

S-a insistat asupra semnificaţiei pe care « compoziţia scenică » *Sunetul galben* a lui Kandinsky, apărută şi ea în *Almanah*, a avut-o în explicarea teoriilor estetice ale pictorului. Chiar şi citită numai ca o continuare logică a ideilor referitoare la sinteza artelor, « compoziţia » este mai curînd o demonstraţie (şi, în această calitate, nu lipsită de un anume retorism). Kandinsky nu a marcat, în chip atît de elocvent ca un alt pictor expresionist de seamă, Kokoschka, un moment revelator în istoria dramaturgiei ce continuează ideile curentului. Succesiune a unor tablouri intens colorate, fără să-şi propună construcţia unei acţiuni dramatice, *Sunetul galben* dovedeşte cît de profund era dator grupul de la München teoriei preromanticilor germani: pictorul Philipp Otto Runge, prietenul lui Novalis, proiectase — cu un secol în urmă — « o operă abstractă, picturală, muzicală, de poezie cu coruri ».

Criticii contemporani au desluşit în ideile artistice apărate de Kandinsky în paginile *Almanahului* « o reacţie împotriva impresionismului » şi a « reproducerii iluzioniste a naturii ». S-a relevat efortul de a crea un limbaj « al liniei şi al suprafeţei, al culorilor şi al valorilor, care nu intenţionează să sugereze vreun obiect definit sau să includă

asociaţii de ordin intelectual». Dar, în acelaşi timp, un istoric de artă foarte stimat pe atunci, Hans Tietze, atrăgea atenţia că « artiştii de la ,,Călăreţul Albastru" nu s-au despărţit (şi nici n-ar fi avut cum s-o facă) de reprezentarea obiectului. Chiar dacă reprezentarea e rezultatul unui proces complicat de sinteză, un ochi avizat, un gînd care cunoaşte sensul acestei sinteze, poate reface procesul în sens invers şi ajunge atunci, neapărat, la modelul material ce a constituit sursa etapelor succesive ale stilizării, ale eliminării detaliilor».

Însemnătatea mişcării conduse de Kandinsky la « Călăreţul Albastru», stă, mai ales, în reevaluarea unor concepte tradiţionale ale artei şi în adaptarea lor la înţelesurile culturii moderne. În 1914, Heinrich Wölfflin va formula teza conform căreia « istoria artei şi arta se dezvoltă paralel»; cu alte cuvinte, teoria artistică îşi trage concluziile din realitatea creaţiei şi, în acelaşi timp, o influenţează, propunîndu-i noi înţelesuri ale unor noţiuni larg acceptate pînă atunci. *Almanahul* din 1912 compunea o nouă imagine a « istoriei comparative a artei», alăturînd în chip neobişnuit opere de pictură ce aparţineau unor epoci între care nimeni nu se gîndise pînă atunci că s-ar putea trasa linii de unire. Pe de altă parte, critica vremii a descifrat în teoria artistică a lui Kandinsky o atitudine hotărît antiburgheză, o opoziţie netă faţă de filistinismul culturii dominante pe atunci în Occidentul Europei. Ceea ce şi explică adeziunea unor tineri intelectuali protestatari la ideile pictorului rus, fără ca acest fapt de istorie a culturii să aibă neapărat semnificaţia unei afinităţi artistice. Revista grupului dadaist de la Zürich, de pildă, publicată în vara lui 1916, în plin război, conţinea colaborări ale unor artişti de orientări foarte diverse, de la Apollinaire la Hugo Ball, Marcel Iancu, Huelsenbeck şi Tzara, de la Modigliani la Picasso, de la Marinetti la Blaise Cendrars; printre ei se afla, în chip firesc, Kandinsky. « Fondatorii expresionismului, ai futurismului, ai cubismului — explică Ball — prima sinteză a direcţiilor moderne în artă şi literatură».

Aspiraţia la împlinirea unei asemenea sinteze a caracterizat în permanenţă creaţia teoretică şi activitatea didactică a lui Kandinsky. Ceva mai tîrziu, cînd a funcţionat ca profesor la « Bauhaus», vestita şcoală de artă al cărei scop era « promovarea unei viziuni artistice pe măsura exigenţelor impuse de existenţa umană», el a încercat să împace programul raţionalist al şcolii cu bazele spiritualiste ale artei, aşa cum le schiţase el cu mai mulţi ani în urmă. Nu numai o lucrare teoretică, *Punctul şi linia în raport cu suprafaţa*, scrisă în anii colaborării sale cu « Bauhausul», ci şi operele de pictură, compuse tot mai adesea sub semnul asimilării elementelor de construcţie matematică, aduc mărturie pentru heteromorfismul concepţiilor sale din această perioadă. Dar în momentul apropierii de « Bauhaus», relaţiile artei lui Kandinsky cu expresionismul se întrerupseseră.

Adevărul e că, încă de pe vremea colaborării la *Almanah*, el se îndreptase spre o artă « nonobiectivă», deşi pe atunci obiectul nu dispăruse din tablourile sale, iar forma se înscria într-un spaţiu ordonat raţional, ca într-o compoziţie muzicală. Artistul a vrut să acrediteze faptul că adeziunea la arta abstractă s-ar fi produs accidental, şi nu ca urmare firească a unei evoluţii stilistice. A devenit celebră referirea artistului la momentul în care, întorcîndu-se într-o seară în atelier, a fost întîmpinat de o uimitoare pictură, recunoscînd-o apoi ca pe un tablou al său; a doua zi — îşi va aminti el mai tîrziu — impresiile din ajun se risipiseră aproape cu totul. « Acum ştiam precis că obiectul îmi distruge pictura», îşi încheia el faimoasa mărturisire.

Va trece însă multă vreme pînă ce Kandinsky va descoperi un « înlocuitor» al obiectului. Chiar şi după ce va începe să picteze *Improvizaţiile*, compoziţii coloristice în care elementul dominant e încercarea de transcriere directă a emoţiei (« un răspuns intuitiv dat naturii»), sugestiile lui Gauguin şi ale ornamenticii foviste vor putea fi regăsite în pictura lui. « Ceea ce aş putea spune despre mine sau despre picturile mele nu atinge decît *superficial* înţelesul *artistic pur*. Pictura trebuie privită ca o reprezentare a unei *stări de spirit* şi nu a unui *obiect*.»

Apropierea de natură ca izvor al « stărilor de spirit» rămîne factorul esenţial al picturii. Ea se produce, însă, într-un mod ce relevă familiarizarea cu viziunea expresionistă: ceea ce se exprimă, în primul rînd, în pictură nu e imaginea exterioară, « impresionistă», ci realitatea lăuntrică. Expresionistă în esenţă, arta lui Kandinsky conţine şi sugestii ale unor direcţii ce exaltau elementul spontan, automatismul. Arp şi suprarealiştii abstracţi Masson şi Miró au beneficiat — aşa cum s-a spus în mai multe rînduri — de exemplul pictorului rus, de teoria « tensiunii interioare», a « creaţiei subconştiente», însuşită şi de poezia unui Gottfried Benn.

Treptat, legăturile cu modelul real au devenit mai fragile în pictura lui Kandinsky; universul vizibil nu mai furniza decît « matca » artei, forma şi culoarea modificîndu-se permanent, în funcţie de starea de spirit pe care tindeau s-o exprime. După mai mulţi ani, pictorul va recunoaşte înrîurirea produsă asupra artei sale de atmosfera vremii, în anii aceia în care Marc şi Nolde prevesteau, în viziuni tulburate de întunecate presimţiri, apropierea războiului. Refugiul său în domeniul « formei pure » a însemnat un mod de respingere a unei realităţi tragice, osîndită şi de Marc care îi opunea lumea tainică şi candidă a naturii neatinse de om.

Anii războiului vor coincide în pictura lui Kandinsky cu ceea ce el însuşi va numi « perioada dramatică ». Dar, în numele eliminării detaliului descriptiv, a anecdotei, el va cultiva o artă a ritmurilor cromatice, a esenţelor, într-o vreme în care Otto Dix sau Käthe Kollwitz vorbeau despre tragediile unei lumi bîntuite de marele cataclism. E îndreptăţită, din această perspectivă, observaţia unui istoric al artei, H. W. Janson, care — discutînd opoziţia lui Kandinsky faţă de conţinutul « literar » al picturii figurative — se întreabă în ce măsură dependenţa de o altă artă, muzica, semnifică o eliberare a artei vizuale de tirania unui factor extern şi definirea ei cu propriile mijloace specifice.

Ar fi, însă, la fel de inexact dacă s-ar vorbi despre Kandinsky ca despre un spirit indiferent la toate cîte se petreceau în lumea socială. Entuziasmul cu care a întîmpinat izbucnirea revoluţiei din patria sa o demonstrează pe deplin. Dealtminteri, legăturile sale sufleteşti cu pămîntul rusesc nu se întrerupseseră nici în vremea cînd năzuia să stabilească unele canoane estetice în care sugestia obiectului să lase locul unei vibraţii lirice, muzicale. În multe tablouri pictate de el în anii 1913—14 se desluşesc variaţii pe motivul stilizat al troicii sau al turlei ruso-bizantine. După izbînda Revoluţiei, Kandinsky s-a socotit dator să lucreze pentru împlinirea programului elaborat de guvernul revoluţionar. În 1918 era profesor la Academia de Arte din Moscova şi lucrător al secţiei de artă a Comisariatului Poporului pentru Educaţia Publică. Peste un an va fi numit director al Muzeului de artă; va întemeia un Institut de cultură artistică, redactîndu-i şi cel dintîi plan de cercetare (orientat cu precădere spre studierea valorilor artei populare). Profesor al Universităţii din Moscova, vicepreşedinte al Academiei de Ştiinţe Artistice, Kandinsky — îşi amintesc cei care l-au cunoscut atunci — muncea cu pasiune, bucuros că avea putinţa să-şi traducă în fapt teoriile privind integrarea artei într-un sistem larg al culturii.

Unii comentatori ai biografiei lui Kandinsky au susţinut că, în realitate, pictorul nu a fost preocupat în mod special de aspectele sociale ale evoluţiei artei. E foarte greu de crezut, însă, că nu ar fi fost conştient de sensul prefacerilor în care era atît de direct implicat. Evenimentele influenţau, în orice caz, « dacă nu gîndirea, cel puţin experienţele sale », avea să remarce Cassou. Revoluţia îl îndemnase să vadă că venise timpul ca întreaga artă să fie înţeleasă dintr-o perspectivă nouă, aceea a contribuţiei sale sociale. La Academia de Arte din Moscova, acest partizan al « ritmului pur » propusese o colaborare între artişti şi oamenii de ştiinţă, pentru stabilirea unor principii logice ale esteticii urbane. Şi aceasta — cum am observat altă dată — înainte ca, în atelierele *Bauhausului*, Gropius şi colegii săi să fi proclamat necesitatea introducerii unor asemenea criterii în planurile oraşelor moderne şi în sistemul şcolar de artă şi de arhitectură.

Pictura lui Kandinsky constituie un moment de răspîntie al artei moderne. Herbert Read descoperea în *Improvizaţiile* sale prevestirea artei nonfigurative de după cel de-al doilea război mondial, iar în *Compoziţiile* din perioada 1921—24, anticipări ale constructivismului european. Deşi se cuvine să notăm o precizare pe care o făcea artistul cînd, în *Despre spiritual în artă*, definea sensul atribuit de el « compoziţiei »: « expresie a sentimentului interior, formată lent, finisată îndelung, aproape cu pedanterie . . . Aici, raţiunea, conştiinţa, scopul precis joacă un rol capital. Dar nimic nu se iveşte din calcul; numai din sentiment. »

Fără îndoială, mai puţin reprezentativă pentru teoria artistică a lui Kandinsky, cărţulia scrisă în 1925 — *Punctul şi linia în raport cu suprafaţa* — are, totuşi, meritul de a fi limpezit unele tendinţe desenate mai vag în finalul celeilalte scrieri, *Despre spiritual în artă*. « Această carte nu mai proclamă — releva Carola Giedion-Welcker — evanghelia unui nou univers intern, cu o fervoare aproape religioasă; ea expune, cîteodată, cu o riguoare foarte precisă şi aproape ştiinţifică, o nouă teorie formală a elementelor desenului, al cărei fundament e întotdeauna aceeaşi noţiune de unitate spirituală . . . „Arta modernă nu se poate naşte decît atunci cînd semnele devin simboluri". Punctul şi linia sînt deta-

șate aici de orice scop explicativ și utilitar și sînt transpuse la nivelul alogicului. Ele devin esențe autonome, și expresive, așa cum fusese, mai înainte, culoarea.»

Carola Giedion-Welcker se referă la consecințele teoriei kandinskyene asupra picturii artistului rus din perioada de după 1925. În această ultimă fază, limbajul simbolic a devenit (așa cum observă și Herbert Read) « complet concret și obiectiv și, în egală măsură, transcendental ». Cu alte cuvinte, pictorul renunță la « continuitatea organică dintre sentiment și simbol »; simbolul năzuiește « să se elibereze total de relațiile lui cu personalitatea artistului ». Dacă observația lui Read e exactă, înseamnă că simbolul capătă o valoare autonomă, că universul sensibilității și al ideilor artistului nu mai are nici o putere de a influența conținutul expresiv al metaforei plastice. Că se constituie un sistem de semne *în afara* determinărilor subiective. Ceea ce, mai ales pentru un artist a cărui pictură voia să devină proiecție a unei *stări de spirit*, e greu de imaginat.

E adevărat că, în acești ultimi ani ai creației sale, « sensibilitatea i se părea suspectă » lui Kandinsky și că el insista asupra distincției necesare între emoția pe care o trăiește artistul (« element al structurii individuale ») și valorile simbolice ale liniei, punctului și culorii (« pe deplin impersonale »). Dar construcțiile sale nu sînt impersonale decît în sensul în care e impersonal calculul matematic: el exprimă un adevăr ce trebuie acceptat de toată lumea, dar rezultă din efortul unei minți care caută o soluție, o expresie precisă a unor raporturi între niște cantități aflate, mai înainte, în starea unei independențe totale. Kandinsky nu putea contesta că între individualitatea artistului și construcțiile matematice, riguroase, se stabileau relații a căror existență determina însăși natura expresiei geometrice a picturii. Artistul știa unde trebuie pus semnul egalității, fără de care n-ar fi existat proporții exacte, iar numerele s-ar fi înfățișat asemenea unor cantități independente între ele. Fără această prezență implicită a pictorului, unul dintre cei mai de seamă discipoli ai săi, Jackson Pollock, n-ar fi susținut că pictorul se află în permanență în mijlocul pînzei pe care o pictează.

Kandinsky construia, de fapt, o pictură *concretă*. Poate că opera lui exprimă — cum s-a spus — tensiunile explozive ale cosmosului. Dar viziunea sa cosmică e străbătută de marile furtuni ale unor primăveri pline de seve, ale unor toamne incendiare (așa se și intitulează unele compoziții ale sale). Anotimpuri în care se regăsesc, prodigios revelate de linie, punct și culoare, stările de spirit ale unui creator nu de imagini, ci de sisteme la fel de logice și de coerente ca ale naturii însăși.

DAN GRIGORESCU

KANDINSKY VĂZUT DE:

MARCEL BRION

Universul lui Kandinsky este un univers sensibil, conceput pentru bucuria ochilor şi a simţului tactil, care ar vrea să guste rafinamentul extrem al unei pete de culoare, care are cînd consistenţa îngheţată a lacului, cînd aspectul unui uşor frotiu pe pînza goală. Abstractizarea, aici, este opera sensibilităţii şi nu a inteligenţei. Ea este rezultatul elanului, nu al calculului. Pentru Kandinsky, de îndată ce a renunţat la arta figurativă, abstractizarea este condusă de imaginaţie şi răspunde unui soi de imperativ biologic . . .

Kandinsky nu caută o simplificare a formei: el fuge de definiţia care ucide. Niciodată nu a intenţionat să *schematizeze* peisajul sau personajele; dimpotrivă el eliberează din forma precară şi limitată întreaga facultate emoţională a ansamblului de volume şi de culori pe care-l prezintă această formă. În această disociere a materiei care se produce în interiorul tablourilor sale figurative chiar, cum sînt *Crinolinele*, care datează de la începutul lui 1900, sau *Rothenburg*, din 1902, se întîlneşte sentimentul faustian al lui: « *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* ». Vreau să spun că trecerea la abstractizarea pură nu are la Kandinsky semnificaţia unei conversiuni, ci, dimpotrivă, aceea a unei intenţionalităţi pentru care toate operele figurative anterioare anului 1910 nu erau decît etape pregătitoare. Cu alte cuvinte, Kandinsky, după părerea mea, a fost întotdeauna abstract, chiar şi în perioada în care el se supunea tradiţiei figurative. Aşadar la el are loc nu o iluminare, ci o maturizare, o elaborare, o perfecţionare interioară a sentimentului şi o concentrare a intensităţii creatoare în constituirea mediului, a tehnicii, în slujba acestei imaginaţii exigente şi a acestei iubiri înflăcărate pentru formă şi pentru culoare, care revendica pentru formă şi culoare meritul suprem al purităţii, autonomia, eliberarea « subiectului » de legile tiranice . . .

Cei care confundă *abstractul* cu *intelectualul*, ca urmare a unei confuzii foarte frecvente, din nefericire, nu recunosc în operele lui Kandinsky, cum e şi firesc, ceea ce au ele mai profund şi chiar mai pitoresc. Departe de a fi nişte scheme raţionale, compoziţiile sale — care nu sînt nici portrete, nici naturi moarte, nici peisaje — conţin şi degajă aceeaşi calitate de emoţie obiectivă pe care poate s-o resimtă pictorul figurativ cînd pictează cutare portret, cutare natură moartă ori cutare peisaj. Vreau să spun că dacă W. Kandinsky a încetat foarte repede de a fi pictorul care-şi instalează şevaletul în faţa unui motiv, el a avut întotdeauna în faţa ochilor minţii o anumită *stare* a naturii, pe care ne-o reprezintă. Spun stare şi nu fragment sau porţiune, prin analogie cu *stările* unei gravuri. Între percepţia naturalistă, sau imaginaţia obiectivă, şi realizarea unui tablou se stabileşte pentru Kandinsky o anumită elaborare care operează asupra acestei imagini obiective, o transformă, o transpune şi, pînă la urmă, dă naştere tabloului pe care-l vedem . . .

Tablourile lui Kandinsky nu sînt deci demonstraţii, şi nici teoreme: nu trebuie să căutăm aici nici vreo geometrie, nici vreo matematică, ci doar o atmosferă. Kandinsky a spus într-o zi că ar dori ca spectatorii să *se plimbe* în tablourile sale. Expresia este ciudată: el vrea să spună că pentru a pătrunde în universul său pictat, cel care priveşte trebuie să părăsească universul obişnuit. Că este neapărat necesar ca el să fie învăluit de tablouri . . .

Opera lui Kandinsky nu ne învăluie ca un *Merz-bau* ci într-un mod mult mai profund şi mai puţin ostentativ, mai tainic. Acest pictor pune stăpînire în acelaşi timp pe simţurile, pe sensibilitatea şi pe inteligenţa noastră. El suscită în noi răspunsurile cele mai vii, cele mai intense. În ciuda *jocului* genial, adesea fermecător, din ultimele sale tablouri, se poate spune că toată opera sa stă sub semnul emoţiei şi este impor-

tant să notăm că trecerea la abstractizare a dezvoltat la el această virtute a emoției, în loc s-o atenueze . . . *(1956)*

WILL GROHMANN

În lumea întreagă, Kandinsky a devenit un nume, un concept. Pictorul italian Prampolini îl numește Giotto timpurilor noastre, înțelegînd prin aceasta înnoirea picturii prin Kandinsky. Prietenii lui cei mai apropiați, Paul Klee și Franz Marc, au recunoscut fără rezerve că, în epoca hotărîtoare a evoluției artei moderne, Kandinsky era mult mai înaintat decît ei, și el le-a dat curajul să caute noi concepții artistice . . .

Atît ca om cît și ca artist, Kandinsky a rămas, în cea mai mare parte, un mister. Deși a intrat în contact cu o mulțime de contemporani, cu personalități de prim rang, și, în perioada Bauhaus-ului, cu sute de studenți, deși se prezenta foarte deschis și fără ceremonie, majoritatea celor care l-au întîlnit nu spun altceva despre el decît că avea manierele unui nobil, că era de cea mai mare integritate și de o amabilitate înnăscută. Le făcea impresia unui diplomat de carieră sau a unui savant obișnuit cu lumea, nu a unui pictor . . .

Influența lui Kandinsky asupra tinerilor artiști este mai mare astăzi decît a fost în timpul vieții lui. Abstracție făcînd de imitatorii care se mulțumesc cu asemănarea formală, se vede conturarea acestei acțiuni în două direcții: către o abstractizare expresivă și către o formă de gîndire matematică în pictură. Cînd Alfred Manessier scrie: « Trebuie să inventezi un limbaj sau un sistem de semne care să unească într-un tot lumea sensibilă ca incitare și lumea spirituală ca supremă revelație », el este de partea lui Kandinsky din prima perioadă, fiind, bineînțeles, conștient de prezent; ca și Jean Bazaine, Afro, Winter, Nay și nenumărați alții. În schimb, cînd Max Bill vorbește despre tablouri numindu-le « gînduri devenite forme », el se situează, împreună cu mai mulți din generația sa sau tineri ca Richard Mortensen, de partea Maestrului de la Bauhaus . . . *(1958)*

HERBERT READ

Ca oricare artist din vremea aceea, dotat cu un înalt grad de conștiință, Kandinsky se consacră experiențelor — experiențe cu culori și forme, prin care încearcă să exprime ceea ce el numea « necesitatea interioară ». Aceste experiențe l-au făcut să constate că, pentru exprimarea necesității interioare, nu trebuie să cauți asemănare formală. El descoperă că « un cerc în pictură poate fi mai semnificativ decît capul unui om », că « impactul dintre unghiul ascuțit al unui triunghi și un cerc produce un efect care nu este mai puțin puternic decît acela al degetului lui Dumnezeu atingînd degetul lui Adam, la Michelangelo ». Dar aceste forme expresive nu au nevoie să fie geometrice: formele abstracte sînt veșnic « libere », sînt în mod inepuizabil *evocatoare*. Ele reprezintă, după cum credea el, o nouă posibilitate, care ar permite omului să ajungă la o esență și un conținut închise, în natură, sub aparențe, dar mai semnificative decît ele . . .

Primele experiențe făcute de Kandinsky pentru inventarea unui mod nonverbal și vizual de comunicare sînt încă net organice prin sentiment. Liniile se ondulează, și reprezintă nu numai mișcare, ci intenție și dezvoltare. Culorile se asociază nu numai pentru a exprima emoții umane (bucurie, tristețe etc.), ci și pentru că ele sînt semnul aspectelor emotive ale mediului nostru — galbenul evocă pămîntul, albastrul cerul; galbenul este crud, stînjenitor, el irită; albastrul este pur, infinit, sugerează pacea eternă. Întreaga construcție — orchestrație de formă și culoare — este voit expresivă; există o necesitate interioară obscură, nedefinită, iar artistul caută intuitiv un aranjament de culori care să exprime acest sentiment, pînă acum niciodată formulat.

Kandinsky este destul de clar în această problemă: artistul devine mai întîi conștient de nevoile sale interioare, și apoi caută să exprime aceste nevoi cu ajutorul simbolurilor vizuale. Nu există nici o definiție a caracterului acestor simboluri (în afară de faptul că ele trebuie să speculeze capacitățile expresive ale culorii). Se știe numai că anumite forme precise antrenează anumite efecte precise — un triunghi, de exemplu, posedă « parfumul său spiritual particular » . . .

Improvizațiile lui Kandinsky sînt prefigurarea artei informale a epocii actuale (de după 1945), iar *Compozițiile* sale sînt predecesoarele artei constructiviste . . .

Picturile ulterioare (1925—1944) ilustrează faza finală a operei sale în care limbajul simbolic a devenit în întregime concret sau obiectiv, și în același timp, trans-

cendental. Cu alte cuvinte nu mai există, şi acest lucru îl face în mod deliberat, o continuitate organică între sentiment şi simbolul care îl «reprezintă»; mai curînd există o corespondenţă, o corelaţie. Eliberînd astfel simbolul, Kandinsky a creat o formă de artă complet nouă şi din acest punct de vedere el a fost mai revoluţionar decît Klee, la care simbolurile sînt o dezvoltare organică a sentimentelor sale, flori ale căror tije şi rădăcini pornesc din sufletul artistului. Într-o oarecare măsură, lui Kandinsky chiar sensibilitatea i se pare suspectă; el insistă asupra distincţiei dintre emoţia încercată de artist, pe care trebuie să o exprime şi care este personală, şi valorile simbolice ale liniei, punctului şi culorii, care sînt impersonale. *(1959)*

JEAN CASSOU

Pentru Kandinsky totul este rezonanţă, raport şi analogie; nu neagă impresia evenimentului exterior, dar o rînduieşte printre multiplele influenţe şi pretexte care nu contează decît prin transmutările pe care le provoacă în geniul interior. Iar aceste transmutări le operează cu o atenţie, o vigilenţă, o subtilitate atît de scrupuloase încît mijloacele sale intelectuale ne pot apărea ca adevărate virtuţi morale . . .

Trăsătura specifică geniului lui Kandinsky este aceasta: Kandinsky e un *spiritual* . . . La el, pictura, artă materială, e în slujba celor mai înalte aspiraţii ale sufletului. Toate scrierile şi mărturiile lui, toate maximele sale arzătoare, riguroase, adesea candide şi cu un accent slav, dovedesc această credinţă. Sufletul lui pur se împarte între muzică, limbaj al absolutului, pe care Schönberg şi şcoala sa le supuseseră pe atunci unor reguli noi, şi o imperioasă preocupare etică . . .

Acest moscovit, al cărui tată era siberian, întrebuinţează un limbaj căruia nu-i putem aplica nici una din referinţele noastre şi care ne dezorientează total. Formele, decupajul, asocierea lor, grafismele, motivele pictorului, nimic din toate acestea nu ne-ar putea evoca ceva cunoscut, dar degajă un farmec ce nu ţine doar de caracterul lor ciudat. Există în ele legi şi armonii specific plastice şi care sînt ale unui maestru plastician. Fără îndoială că acesta nu se înşală atunci cînd ascultă de «nevoia sa interioară». Pentru a se manifesta, ea dispune desigur de materiale neobişnuite, dar puterea ei este evidentă şi indiscutabilă. Ea aparţine unui artist cu un gust perfect, de o siguranţă incontestabilă, de o inepuizabilă fecunditate, permanent predispus să creeze, în toate tehnicile, pictură, gravură, acuarelă, aidoma unui muzician din glorioasa epocă a lui Bach, cînd curgeau fără oprire valuri de ştiinţă şi de imaginaţie. Abstracţiunea e cu atît mai fermecătoare şi se impune cu atît mai mult, la Kandinsky, cu cît ea nu este fructul unei voinţe speculative, ci al unui impuls firesc, care-şi are izvoarele pe de o parte într-un temperament deosebit, pe de altă parte în originile sale exotice. Nici o constrîngere nu există în această artă, ci o perfectă autenticitate, o bucurie cristalină şi suverană. Kandinsky n-a trebuit să se elibereze de real: era de la bun început eliberat de real; voinţa e în el, nu în actul său subversiv; arta sa este pictura pură, pentru că autorul e pur, dar şi pentru că s-a născut în adîncurile unui continent în care formele ţîşnesc libere, abstracte, decor pur, joc dinamic. Este arta cel mai firesc *antinaturalistă*. . . . Eliberat de orice intenţie de imitaţie, geniul lui Kandinsky se preocupă să-şi combine elementele geometrice, semnele, petele de culoare pentru a obţine cea mai intensă emoţie poetică, după formele asemănătoare fugii şi contrapunctului . . . *(1960)*

JACQUES LASSAIGNE

În jurul anului 1910, Kandinsky a jucat un rol hotărîtor în mişcarea care a eliberat pictura de servitutea aparenţelor. El nu e numai un pionier, ci şi părintele unei nesfîrşite progenituri; din toate formele picturii abstracte, nu e nici una pe care să n-o fi iniţiat şi experimentat el mai întîi. Dacă influenţa lui a fost atît de hotărîtoare şi de profundă e pentru că lucidităţii demersului său îi răspundea o consecvenţă morală şi o autoritate determinantă. Opera sa, care merge de la o explozie lirică animată şi colorată pînă la o organizare arhitecturală domoală şi la un repertoriu riguros de elemente inventate, pentru a ajunge la o mare sinteză cosmică, s-a desfăşurat armonios pînă-n ultima zi a vieţii şi i-a permis să-şi concretizeze mereu periplul spiritual . . . Tehnician neasemuit, el a pus această ştiinţă în slujba intuiţiei şi a ideii. N-a rămas niciodată prizonierul unei discipline, ci a vrut să lărgească domeniul artei la toate ordinele de cunoaştere, creînd sinteza picturii şi a muzicii, a ştiinţei şi filosofiei, pentru a face din ele o rezultantă universală. *(1964)*

ALEXANDRE KOJÈVE

În 1910, cînd pictează vestita acuarelă «non-figurativă», Kandinsky inaugura un gen pictural care nu existase pînă la el, dar care se va răspîndi din belşug după aceea. Să vedem prin ce diferă acest nou gen de pictură de pictura tradiţională.

Pictura tradiţională ar putea fi definită ca arta de *a extrage*, ca să spunem aşa, Frumosul incarnat în mod vizibil în natură şi de a reproduce acest Frumos, monocrom sau policrom, pe o suprafaţă. Înainte de Kandinsky, frumuseţea unui desen sau a unui tablou era deci totdeauna *abstractă*. Cînd pictorul desena sau picta un arbore frumos, nu arborele în sine îl interesa pe el, ci exclusiv frumuseţea sa. El nu se serveşte de arbore, îl lasă intact la locul său. Se mulţumeşte numai să-i extragă frumuseţea şi să o reproducă în desenul sau tabloul pe care îl face. Atunci cînd pictează sau desenează arborele, *face abstracţie* de aproape toate elementele care formează arborele real. Iar frumuseţea care rezultă dintr-o abstractizare nu poate fi numită decît abstractă.

Se poate deci numi *abstractă* întreaga pictură care precede arta picturală inaugurată de Kandinsky şi, în acelaşi timp, ea poate fi numită *subiectivă*.

Într-adevăr, numai un subiect poate «face abstracţie» de anumite elemente ale unui obiect: după abstragere, aceste elemente nu obiectului îi lipsesc, ci din reprezentarea pe care subiectul respectiv a făcut-o obiectului. Re-producînd frumuseţea abstrasă dintr-un arbore, artistul desenează sau pictează nu arborele, nici frumuseţea lui, ci frumuseţea *impresiei subiective* avută de el în legătură cu acel arbore. Însă, dacă subiectivul nu presupune neapărat abstractizare, abstractizarea este inevitabil subiectivă. Înainte de Kandinsky, pictura era deci subiectivă în măsura în care era abstractă, deoarece acesta era singurul mod de a fi «figurativă»...

Deoarece Kandinsky creează fără să re-producă ceva, pictura lui este concretă şi nu abstractă. Nereproducînd nimic, artistul nu are de ce să facă abstracţie. Frumuseţea creată de pictura non-figurativă nu este o frumuseţe abstractă, ea nefiind extrasă dintr-un obiect non-pictural. Această frumuseţe este frumuseţea tabloului prin care ea se materializează, el o redă în întregime fără a-i suprima ceva. Frumuseţea incarnată în şi printr-o pictură non-figurativă este la fel de *concretă* ca şi frumuseţea incarnată prin şi în natură şi, în consecinţă, la fel de *obiectivă*. Pictînd un tablou figurativ, artistul nu poate reproduce decît un fragment din lumea în care trăieşte: nici un tablou figurativ nu poate reprezenta Universul real în ansamblul său, şi limitele spaţiale ale tabloului sînt totdeauna un decupaj arbitrar al lumii reprezentate. Din contră, tabloul non-figurativ («reuşit» din punct de vedere artistic) reprezintă un tot şi nu un fragment: limitele tabloului sînt cele ale obiectului însuşi. Pictura *concretă* şi *obiectivă*, inaugurată de Kandinsky, în opoziţie cu pictura *abstractă* şi *subiectivă*, care este în mod necesar fragmentară, ar putea fi definită şi ca o pictură *totală*. *(1966)*

DORA VALLIER

Kandinsky face parte dintre artiştii la care inteligenţa critică este la fel de vie ca sensibilitatea. Extraordinar de sensibil, el este capabil să mediteze cu aceeaşi intensitate şi asupra a ceea ce simte. Această particularitate a temperamentului său, această calitate a spiritului său de a primi orice impresie şi de a o analiza amplificînd-o este aceea care l-a condus la arta abstractă...

El este opusul creatorului care se limitează la propriile cercetări. Este un spirit deschis, curios, obişnuit să fie la curent cu ultimele noutăţi: lecturile pe care le citează în scrierile sale abordează toate domeniile, de la literatură la ştiinţă, trecînd prin etnografie. Şi cum solida sa formaţie, în special artistică şi muzicală, îi dă o mare încredere în judecată, Kandinsky i se consacră fără ezitare. Natura sa armonioasă care îl apără de orice excese şi franchețea fără afectare a gîndirii sale conferă *Spiritualului în artă* un ton şi o însufleţire remarcabile, dincolo de valoarea istorică a lucrării. *(1967)*

PHILIPPE SERS

La Kandinsky totul este limpede. El prezintă toate garanţiile marelui înţelept al artei moderne şi se înscrie perfect în descendenţa acelora care, pînă la Seurat, au vrut să răspundă la Nelinişte prin Certitudine. Este un savant, un filosof. Geniul său este apolinic. Raţionamentele sale nu au nici un fel de lipsuri, iar prezentarea lor nici o neglijenţă... Trebuie să subliniem legătura strînsă dintre teorie şi practică, ea fiind una

din caracteristicile esențiale ale întregii sale opere. De la profesorul de drept, care puțin a lipsit să fie, Kandinsky a păstrat metoda . . . Gîndirea sa este riguroasă, dar niciodată complet independentă de opera mîinilor sale, ca și de sensibilitate.

Dacă el stabilește și preconizează apropierea dintre pictură și muzică, artă pur «spirituală», o face în primul rînd pentru a consacra acest raport . . . Și dacă el elaborează ceea ce va deveni mai tîrziu Gramatica picturii noi, o face pentru că, în calitate de pictor, îi era necesară. Pentru Kandinsky paleta și mașina de scris au fost două instrumente complementare, și s-a servit de amîndouă cu aceeași virtuozitate . . .

Scrierile sale trebuie citite ca povestirea unei adevărate aventuri spirituale, dar, în același timp, și ca investigația cea mai obiectivă și cea mai profund revoluționară pentru condițiile și posibilitățile artei moderne.

(1970)

KANDINSKY DESPRE KANDINSKY

Primele culori care mi-au produs o impresie puternică au fost verdele deschis, și pur, albul, roșul carmin, negrul și ocrul-galben. Am aceste amintiri de la vîrsta de trei ani. Aceste culori le-am văzut pe diferite obiecte, a căror amintire însă nu mai este atît de clară ca cea a culorilor înseși . . .

Am avut două experiențe care mi-au marcat întreaga viață și care m-au tulburat pînă în adîncul sufletului. Vizitarea Expoziției impresioniștilor francezi de la Moscova — în special *Căpița de fîn* a lui Claude Monet — și vizionarea la Teatrul Mare din Moscova a spectacolului cu opera *Lohengrin* de Wagner.

Anterior cunoscusem numai arta realistă, de fapt exclusiv pe ruși, și deseori stăteam vreme îndelungată în fața mîinii lui Franz Liszt din portretul de Repin, sau în fața altor lucrări asemănătoare. Deodată, pentru prima dată, mă găseam în fața unei *picturi* care, după cum indica catalogul, reprezenta o căpiță de fîn pe care însă eu nu o recunoșteam. Această neînțelegere mă neliniștea și mă plictisea. Consideram că pictorul nu avea dreptul să picteze într-un mod atît de neclar. Aveam senzația că obiectul lipsește din această operă. Dar am remarcat cu mirare și surprindere că pictura nu numai că te atrăgea, dar ți se impregna pentru totdeauna în memorie și, cu totul pe neașteptate, plutea prin fața ochilor pînă la cel mai mic detaliu. Toate acestea nu îmi erau clare și nu puteam încă prevedea consecințele naturale ale acestei experiențe. Dar ceea ce îmi era perfect clar era forța neașteptată, necunoscută de mine pînă atunci, a unei palete care depășea toate visele mele. Pictura căpăta o putere și o măreție fabuloase. Dar inconștient, obiectul, ca element indispensabil al unei picturi, își pierdea pentru mine importanța. În esență aveam totuși impresia că Moscova mea de basm exista deja pe pînză.

Lohengrin mi-a părut totuși o realizare deplină a acestei Moscove. Viorile, tonurile profunde ale basului și mai ales instrumentele de suflat întruchipau pentru mine impresia adîncă pe care mi-o crea înserarea. Îmi vedeam toate culorile cu ochii minții. Linii sălbatice, aproape nebune, se încordau în fața mea. Nu îndrăzneam să spun că Wagner mi-a pictat muzical «momentul». Dar mi-a devenit cu totul limpede că arta este mult mai puternică decît crezusem și că, pe de altă parte, pictura poate dezvolta tot atîta putere cîtă posedă muzica. Iar incapacitatea de a descoperi eu însumi aceste puteri sau chiar de a le căuta mi-a făcut renunțarea cu atît mai amară . . .

O altă experiență, deosebit de puternică, pe care am trăit-o în anii studenției și care a avut, de asemenea, o influență decisivă mai tîrziu, a fost vederea tablourilor lui Rembrandt, de la Ermitaj. . .

Rembrandt m-a tulburat profund. Grandioasa distribuţie a luminii şi întunericului, amestecul tonurilor secundare în planuri mari, combinarea lor aveau, la orice distanţă, efectul unei uriaşe antifonii, şi, nemijlocit, mi-au reamintit de trompetele lui Wagner, mi-au dezvăluit puterile supranaturale ale culorii, şi în special intensificarea acestei puteri prin juxtapuneri, adică contraste. Inconştient, mă apropiam de picturile extraordinare aşa cum mă apropii acum de «natură»; mă înclinam în faţa lor şi le salutam cu adîncă bucurie, dar făceam aceasta dintr-o putere străină mie. Pe de altă parte simţeam, întrucîtva inconştient, că această grandioasă distribuţie conferea picturii lui Rembrandt o calitate pe care nu o mai văzusem niciodată înainte, că această pictură « va trăi multă vreme». Mai tîrziu am înţeles că această distribuţie creează pe pînză, ca prin minune, un element care la început pare străin şi inaccesibil picturii — *timpul* . . .

Mult mai tîrziu, la München, am fost odată fermecat de o imagine neaşteptată din atelierul meu. Se însera. Veneam acasă cu cutia cu acuarele, după ce făcusem un studiu, încă visînd şi absorbit, cufundat în lucrarea pe care o terminasem. Cînd am văzut, deodată, o pictură nespus de frumoasă, impregnată de o căldură internă iradiantă. La început am ezitat, apoi m-am repezit spre pictura misterioasă din care nu am văzut nimic altceva decît forme şi culori şi al cărei conţinut nu era de înţeles. Imediat am aflat cheia enigmei: era un tablou al meu, sprijinit de perete invers. A doua zi am încercat să obţin acelaşi efect la lumina zilei. Succesul a fost doar pe jumătate: chiar pe dos recunoşteam întotdeauna obiectele, iar splendidul amurg lipsea. Acum ştiu cu siguranţă că obiectul dăuna picturilor mele.

Eram confruntat cu probleme înspăimîntător de profunde, pline de răspunderi. Iar cea mai importantă era: Ce ar trebui să înlocuiască lipsa obiectului? Pericolul unei picturi ornamentale era evident, existenţa iluzorie, fără viaţă, a formelor stilizate, nu putea decît să mă sperie.

Numai după mulţi ani de muncă asiduă, de gîndire perseverentă, de numeroase eforturi minuţioase, de dezvoltare permanentă a capacităţii de a experimenta forme pure şi abstracte, şi de a pătrunde şi mai adînc în aceste profunzimi incomensurabile, am ajuns la formele de pictură cu care lucrez, şi pe care lucrez astăzi, şi care sper şi doresc să le dezvolt şi mai mult . . .

În mijlocul paletei se află o lume ciudată de reziduuri de culori care, în personificarea lor inevitabilă pe pînză, ajung foarte departe de această sursă. Aceasta este o lume născută din dorinţele tablourilor deja pictate, care s-a format din întîmplare, printr-un misterios joc de forţe, străin artistului. Iar eu datorez mult acestor accidente: ele m-au învăţat mai mult decît oricare profesor sau maestru. Ore în şir le-am studiat cu dragoste şi admiraţie.

A crea o operă de artă înseamnă a crea o lume.

Astfel aceste senzaţii de culori pe paletă (ca şi acelea din interiorul tuburilor, asemenea oamenilor, puternice spiritualiceşte însă modeste ca înfăţişare, care la nevoie îşi dezvăluie deodată puterile pînă atunci ascunse) au devenit experienţe ale sufletului...

Simţeam din ce în ce mai mult că problema în artă nu era forma, ci o dorinţă interioară (=conţinut) care determina imperios forma. Un pas înainte — care mi-a luat ruşinos de mult timp — a fost rezolvarea problemei artei exclusiv pe baza necesităţii interioare, care a detronat într-o clipă toate regulile şi limitările cunoscute . . .

Mulţi ani au trebuit să treacă pînă am găsit soluţia simplă, simţind şi gîndind că scopurile (şi astfel mijloacele) naturii şi artei sînt în esenţă, organic, şi prin legea universală, diferite una de cealaltă — şi tot atît de măreţe şi de puternice. Această soluţie, care astăzi mă călăuzeşte, care este atît de simplă şi de firească, îndepărtează tortura inutilă şi sarcina deşartă pe care mi-o impusesem sufleteşte, în pofida inaccesibilităţii ei — ea a alungat această tortură şi drept rezultat bucuria mea faţă de natură şi artă au atins culmi de netulburat. De atunci m-am bucurat deplin de elementele acestor două lumi. Iar acestei bucurii îi adaug un sentiment de imensă recunoştinţă.

Amintiri, 1913

Orice operă de artă este copilul epocii sale şi, de cele mai multe ori, mama sentimentelor noastre. Fiecare epocă dintr-o civilizaţie îşi creează o artă proprie pe care nu o vom vedea niciodată renăscîndu-se. Încercarea de a reanima principiile artei secolelor trecute nu poate conduce decît la producerea de opere născute-moarte. După

cum este imposibil a face să învie în noi spiritul și modul de a simți al anticilor Greci. De exemplu, în plastică eforturile făcute pentru a aplica principiile lor vor duce doar la crearea unor forme asemănătoare formelor grecești . . .

Există, între formele de artă, o altă analogie care se întemeiază pe o necesitate fundamentală. Similitudinea dintre tendințele morale și spirituale ale unei epoci, căutarea țelurilor deja conturate în trăsăturile lor esențiale, apoi uitate, adică asemănarea climatului interior poate conduce în mod logic la folosirea formelor care, în trecut, au servit cu succes aceleiași tendințe. Astfel s-a născut, cel puțin în parte, simpatia, înțelegerea noastră pentru primitivi, afinitatea spirituală pe care ne-am descoperit-o cu ei . . .

Spectatorul se îndepărtează de artistul care, într-o artă fără ideal, refuză să vadă scopul propriei sale vieți și țintește mai sus.

A înțelege înseamnă a educa spectatorul, a-l determina să împărtășească punctul de vedere al artistului. Am spus mai sus că arta este copilul epocii sale. O asemenea artă poate să reproducă artistic numai ceea ce atmosfera momentului exprimă clar. Această artă, care nu are în ea nici un germene al viitorului, care este numai copilul timpului și nu va ajunge niciodată mama viitorului, este o artă căreia îi lipsește potența creatoare. Ea trăiește puțin, și, lipsită de rațiunea de a fi, moare odată cu ambianța ce i-a dat naștere.

Este o altă artă capabilă de dezvoltare. Și ea își are originea în epocă, dar ea nu este numai ecoul și oglinda epocii. Această artă posedă în plus o forță profetică de stimulare care este capabilă de o răspîndire vastă și penetrantă.

Viața spirituală, căreia îi aparține și arta — fiind unul din agenții ei cei mai puternici —, se exprimă printr-o mișcare înainte și în sus, complexă dar fără ocolișuri, care se poate reduce la un element: mișcarea cunoașterii . . .

Libertatea, fără de care arta se sufocă, nu este niciodată absolută. Fiecare epocă primește numai o parte din ea, dincolo de care nici geniile cele mai puternice nu pot trece. Dar de fiecare dată această limită trebuie consumată în întregime . . .

DESPRE CULOARE

Din punct de vedere strict fizic, ochiul simte culoarea. El resimte proprietățile culorii și este încîntat de frumusețea ei. Bucuria pătrunde sufletul spectatorului care o savurează precum un gurmand o delicatesă . . . Ca orice senzație, este o impresie cu totul fizică, de scurtă durată și superficială, care se șterge fără să lase urme, atîta timp cît sufletul rămîne închis . . . Îndată ce ochiul nu mai vede culoarea, acțiunea fizică a petei colorate dispare . . .

Asupra unei sensibilități mediocre culoarea nu are decît efecte superficiale care se pierd imediat după dispariția excitației. Așa elementare cum sînt, aceste efecte sînt diferite. Culorile deschise atrag în plus ochiul și îl fac să se oprească asupra lor. Culorile deschise și calde îl rețin și mai mult. Așa cum flacăra atrage în mod irezistibil omul, roșul aprins atrage și irită privirea. Galbenul citron aprins rănește ochii. Ochiul nu îl poate suporta. S-ar putea spune o ureche asurzită de sunetul strident al trompetei. Ochiul devine neliniștit, clipește și caută adîncime și liniște în albastru și verde.

Dacă spiritul asupra căruia ea acționează este cultivat, și mai profundă este emoția pe care această acțiune elementară o provoacă în suflet. Ea este dublată, în acest caz, de o a doua acțiune psihică. Culoarea provoacă deci o vibrație psihică. În fond, efectul său fizic superficial este numai calea care îi servește să impresioneze sufletul . . . Sufletul fiind strîns legat de corp, o emoție, chiar neînsemnată, poate totdeauna, prin asociere, să provoace o a doua ca răspuns. Roșul, de exemplu, poate declanșa, pentru că flacăra este roșie, o vibrație interioară asemănătoare cu cea a flăcării. Roșul cald are o acțiune excitantă. Fără îndoială, pentru că se aseamănă cu sîngele, impresia pe care o produce acest roșu poate fi neplăcută, chiar dureroasă. În acest caz culoarea trezește amintirea unui alt agent fizic care exercită asupra sufletului o acțiune apăsătoare . . .

Există culori care par aspre și rănesc privirea. Altele, din contră, dau impresia de neted, catifelat; ne-ar place să le mîngîiem (de exemplu, albastru-ultra-marin închis,

verdele de crom, garanța). Tocmai aceste senzații pe care ni le dau culorile au produs împărțirea tonurilor de culori în tonuri calde și tonuri reci. Unele culori, precum garanța, par moi și liniștite, altele, ca verdele-cobalt, albastrul-verde (oxid), întotdeauna dure și uscate, chiar și atunci cînd ies din tub...

Dar nu numai prin asociere putem explica acțiunea culorilor asupra sufletului. Culoarea, totuși, este un mijloc de a exercita asupra sufletului o influență directă. Culoarea este clapa, ochiul este ciocănelul care o lovește, sufletul, instrumentul cu mii de coarde. El, artistul, este mîna care, cu ajutorul uneia sau alteia din clape, obține de la suflet vibrația dorită.

Este deci evident că armonia culorilor nu trebuie să se bazeze decît pe principiul contactului eficace. Sufletul uman, atins în punctul său cel mai sensibil, răspunde.

Acest principiu de bază noi îl numim *Principiul Necesității Interioare.*

Pentru a-și atinge scopul, arta dispune de două mijloace: culoarea și forma.

Forma, luată separat, ca mod de reprezentare a obiectului (real sau imaginar), în calitate de contur pur abstract al unui spațiu sau al unei suprafețe, poate exista prin ea însăși. Nu concepem însă culoarea întinsă fără limite. Roșul nelimitat se poate doar gîndi sau simți...

Însă cînd este vorba să redăm acest roșu, ca spre exemplu în pictură, sub o formă materială, trebuie: să avem un ton determinat,... deci, să fie, ca să spunem așa, caracterizat subiectiv; să fie delimitat în suprafață în raport cu alte culori...

Existența acestor raporturi necesare între culoare și formă ne determină să examinăm efectele pe care forma le are asupra culorii. Forma, chiar abstractă sau geometrică, posedă un ton interior propriu; ea este o ființă spirituală dotată cu calități identice cu această formă. Un triunghi (neavînd alte caracteristici indicatoare decît că este ascuțit, obtuz sau isoscel) este o ființă. Un parfum spiritual propriu emană din el. Asociat cu alte forme, acest parfum se diferențiază, se îmbogățește cu nuanțe, dar în fond rămîne neschimbat...

Un triunghi plin cu galben, un cerc cu albastru, un pătrat cu verde, și iar un triunghi umplut cu verde, un cerc galben, un pătrat albastru și așa mai departe. Toate sînt ființe diferite, exercitînd fiecare o acțiune diferită.

Ne este ușor să remarcăm că valoarea unei culori este subliniată de o anumită formă și atenuată de o alta. Culorile « vii » își etalează mai bine calitățile într-o formă ascuțită (galbenul, de exemplu, printr-un triunghi). Culorile pe care le-am putea numi profunde sînt întărite și acțiunea lor intensificată prin forme rotunde. (De exemplu, albastru printr-un cerc.) Pe de altă parte faptul de a nu asorta forma cu culoarea nu trebuie considerat ca o « dizarmonie ». Dimpotrivă, el trebuie privit ca o posibilitate nouă, deci o armonie.

Despre spiritual în artă, 1912

CONȚINUT ȘI FORMĂ

Două sînt elementele care alcătuiesc opera de artă: elementul *interior* și elementul *exterior*. Primul, luat separat, este emoția din sufletul artistului. Această emoție posedă capacitatea de a provoca o emoție absolut analoagă în sufletul spectatorului. Atîta timp cît sufletul este legat de corp, el nu poate vibra decît prin intermediul senzației. Aceasta din urmă este deci elementul care conduce de la imaterial la material (artistul) și de la material la imaterial (spectatorul).

Emoție — senzație — operă — senzație — emoție.

Elementul interior al operei este conținutul său. Trebuie deci ca în suflet să existe o vibrație. Fără existența ei nu se poate naște opera. Cu alte cuvinte, nu se poate naște decît un simulacru de operă...

Pentru ca acest conținut, care trăiește la început « în mod abstract », să devină operă trebuie ca cel de al doilea element — elementul exterior — să ajute la materializare. De aceea conținutul aspiră la un mijloc de expresie, la o formă « materială ».

Opera reprezintă astfel o fuziune inevitabilă și indisolubilă între elementul interior și elementul exterior, adică între conținut și formă.

Elementul determinant este cel al conținutului. La fel cum cuvîntul nu determină conceptul, ci conceptul cuvîntul, conținutul determină forma: *forma este expresia*

materială a conținutului abstract. Alegerea formei este astfel determinată de *necesitatea interioară* care constituie de fapt singura lege imuabilă a artei.

O operă născută în modul descris mai sus este o operă « frumoasă ». O operă frumoasă presupune în consecință o *legătură ordonată între două elemente, interiorul și exteriorul*. Această legătură îi conferă operei unitatea. Opera devine subiect. Sub formă de pictură, ea este un organism spiritual care, ca orice organism material, este format dintr-un mare număr de părți diferite.

Luate separat, aceste părți sînt la fel de lipsite de viață precum un deget separat de mînă. Viața degetului, ca și mișcarea lui, este condiționată de combinarea lui în mod rațional cu celelalte părți ale corpului. *Această combinare rațională este construcția*. Opera de artă se supune aceleiași legi ca și opera naturală: legii construcției; diferitele sale părți trăiesc prin ansamblu.

Pictura în calitate de artă pură, 1913

Forma, în sensul restrîns al termenului, nu este altceva decît delimitarea unei suprafețe printr-o altă suprafață. Aceasta este definiția caracterului ei exterior . . .

Exteriorul formei, cu alte cuvinte delimitarea la care forma servește drept mijloc, poate fi foarte diferit. În același timp, cu toate diferențele pe care forma le poate prezenta, ea nu trece niciodată de două limite exterioare: sau forma, considerată ca delimitare, servește, tocmai prin această delimitare, la decuparea pe suprafață a unui obiect material; sau forma rămîne abstractă, adică nu reprezintă nici un obiect real, și constituie o ființă pur abstractă.

Între aceste două limite există nenumărate forme în care coexistă, predominînd pe rînd, două elemente: elementul material și elementul abstract. În prezent, aceste forme alcătuiesc tezaurul din care artistul alege elementele operei sale.

Despre spiritual în artă, 1921

Forma este totdeauna legată de timp, adică relativă, ea fiind numai mijlocul, astăzi necesar, prin care atitudinile actuale se comunică și se fac auzite . . .

Nu va trebui să divinizăm forma. Nu va trebui să luptăm pentru o formă decît în măsura în care ea poate servi la exprimarea rezonanței interioare. De aceea nu trebuie să căutăm salvarea într-o formă dată.

Întrucît forma nu este decît o expresie a conținutului, iar conținutul diferă în funcție de artiști, este limpede că pot exista *în același timp numeroase forme diferite*, care sînt *la fel de bune. Necesitatea creează forma* . . .

Astfel spiritul fiecărui artist se reflectă în formă. Forma poartă pecetea *personalității* lui . . .

O formă poate produce deci un efect plăcut sau neplăcut, să apară ca frumoasă sau urîtă, armonioasă sau dezagreabilă, iscusită sau stîngace, rafinată sau grosolană etc. . . . Toate aceste noțiuni sînt absolut relative, lucru ce se observă cu ușurință dacă examinăm seria infinită a formelor trecute.

Forma însăși este tot atît de relativă. Astfel trebuie să o apreciem și să ne-o imaginăm. Trebuie să ne situăm în fața unei opere în așa fel încît să lăsăm forma să influențeze sufletul nostru, și prin intermediul formei conținutul ei (spiritul, rezonanța interioară.) Altfel se ridică relativul la rang de absolut.

Despre problema formei, 1912

Natura întreagă, existența și întreaga lume din jurul artistului, ca și viața lui sufletească sînt sursa unică a oricărei arte. Este foarte primejdios să suprimi o parte a acestei origini (viața exterioară din jurul artistului) sau alta (viața lui interioară), chiar mai primejdios decît să tai unui om un picior, căci el poate fi înlocuit cu un picior artificial. În acest caz se taie mai mult decît piciorul, se pune capăt propriei sale creații. Fără să știe, artistul « se hrănește » cu impresii exterioare (viața exterioară), le preface în sufletul său (viața interioară), realitatea și închipuirea ! Rezultatul este o operă . . .

Pictura numită « naturalistă » presupune din partea pictorului a avea în fața ochilor o cît de mică bucată de natură (peisaj, om, floare etc.), pe care o modifică « după temperamentul său », pentru a crea o ființă picturală care se numește tablou. Potrivit cu importanța acestei prefaceri, tabloul va fi apreciat ca « impresionist », « expresionist », sau în fine « cubist » . . .

Pictorului abstract «impulsul» i-l dă nu o bucată de natură oarecare, ci natura întreagă, sub aspectele sale cele mai diverse, care se adună în el tocmai pentru a-l determina să creeze o operă. Această sinteză caută forma de expresie care îi convine mai bine, adică forma non-figurativă. Forma abstractă este mai încăpătoare, mai liberă decît forma figurativă, conținutul său este mai bogat...

Nu îmi place deloc expresia de «pictură abstractă»... După părerea mea cel mai bun termen ar fi cel de artă «reală» *(reale Kunst)*, deoarece această artă juxtapune lumii exterioare o nouă lume, a artei, de natură spirituală. O lume care nu poate fi creată decît de artă. O lume reală. Dar vechea denumire de artă abstractă s-a încetățenit deja...

Pictura abstractă, 1935

După părerea mea, o limită stabilită geometric lasă culorii o posibilitate mai mare de a provoca o vibrație pură, decît limitele unui obiect oarecare, care ni se adresează întotdeauna prea cu putere și prea cu rigurozitate, provocîndu-ne o vibrație proprie lui (cal, gîscă, nor). Limitele «geometrice» sau «libere» nelegate de un obiect, provoacă, ca și culorile, emoții, dar mai puțin precise decît obiectul, mai libere, mai elastice, în concluzie «abstracte»...

Arta de astăzi este mai vie ca oricînd, 1935

În artă, treptat, vedem trecînd pe primul plan elementul abstract care, ezita să se lase văzut...

Nimic mai natural decît aceasta lentă dezvoltare, această înflorire finală a abstractului...

Problema se pune în cazul acesta de a ști dacă nu este posibil, în ultimă analiză, să devină necesar să renunțăm complet la elementul obiectiv, de a-l alunga, de a-l distruge cu scopul de a păstra, dezgolit, pur și nud numai elementul abstract. Gravă și presantă problemă, al cărei răspuns îl aflăm prin disocierea celor două sonorități corespunzătoare celor două elemente ale formei (elementul obiectiv și elementul abstract). Fiecare cuvînt pronunțat (arbore, cer, om) provoacă o vibrație interioară, și la fel se întîmplă și cu fiecare obiect reprodus într-o imagine. A renunța la mijloacele susceptibile de a provoca această vibrație ar însemna să sărăcim mijloacele noastre de expresie...

Despre spiritual în artă, 1912

«Înțelegerea» acestui gen de tablou (abstract) impune aceeași eliberare ca și «înțelegerea» tablourilor realiste: în prezența lor, de asemenea, noi trebuie să fim capabili să înțelegem lumea întreagă așa cum este, fără să îi adăugăm interpretări legate de obiecte. Aceste forme abstracte (linii, suprafețe, pete etc.) nu au importanță prin ele însele, ci numai prin rezonanța lor interioară, viața lor. La fel în operele realiste, nu obiectul însuși contează sau învelișul său exterior, ci rezonanța lui interioară, viața sa.

In arta abstractă, elementul «obiectiv» redus la minimum trebuie recunoscut ca elementul real cel mai puternic...

Cea mai mare deosebire exterioară devine cea mai mare asemănare interioară...

În principiu *nu are nici o importanță dacă artistul a recurs la o formă reală sau abstractă, deoarece ele sînt din punct de vedere interior echivalente*. Alegerea trebuie să fie lăsată artistului, care trebuie să știe mai bine ca oricine prin ce mijloc este capabil să materializeze cel mai limpede conținutul artei sale. În termeni mai abstracți, putem spune că, *în principiu, nu există o problemă a formei.*

Despre problema formei, 1912

Deplina armonie între «formă» și «conținut», în care formă=conținut și conținut=formă, nu se poate naște decît în cazul în care conținutul creează forma...

Conținutul *general* al timpului nu poate încă produce o formă *generală*, pentru că el este încă la începutul dezvoltării sale. De aceasta la întrebarea: «Arta abstractă trebuie considerată începînd de astăzi ca singura artă?», eu voi răspunde fără ezitare pentru a doua oară *nu.*

Un nou naturalism?, 1922

PRINCIPIUL NECESITĂȚII INTERIOARE

Această necesitate interioară este formată din trei necesități:

1. Orice artist, în calitate de creator, trebuie să exprime ceea ce este caracteristic persoanei sale. (Elementul personalității).

2. Orice artist, ca fiu al epocii sale, trebuie să exprime ceea ce este caracteristic acestei epoci. (Elementul stil în valoarea sa interioară, care este compus din limbajul epocii și din limbajul poporului . . .).

3. Orice artist, ca slujitor al Artei, trebuie să exprime ceea ce, în general, este caracteristic artei. (Elementul de artă pur și etern, pe care îl regăsim la toate ființele umane, la toate popoarele și în toate timpurile, care se găsește în operele tuturor artiștilor, la toate națiunile și în toate epocile și care nu se supune, în calitate de element esențial al artei, nici unei legi de spațiu sau de timp.) . . .

Aceste trei necesități, . . ., sînt cele trei elemente necesare operei de artă. Ele sînt intim legate între ele, adică se întrepătrund, exprimînd prin aceasta în orice moment unitatea operei. În același timp, primele două elemente poartă în ele timpul și spațiul, un fel de înveliș relativ opac. Într-o oarecare măsură, procesul de dezvoltare al artei constă din scoaterea în relief a elementului de artă pur și etern, în raport cu elementul personalității și cu stilul epocii. . .

Aceste două elemente sînt de natură subiectivă. Întreaga epocă vrea să *se* prezinte, să *își* exprime viața prin artă. La fel artistul vrea să se exprime pe *el însuși* și nu alege decît formele care *îi* sînt apropiate sufletește.

Progresiv, în cele din urmă se formează stilul epocii, adică o anumită formă exterioară și subiectivă. Elementul de artă pur și etern este, din contră, cel care devine comprehensibil cu ajutorul celui subiectiv.

Voința inevitabilă de a exprima obiectivul este tocmai această forță pe care o desemnăm aici sub numele de Necesitate Interioară, care pretinde astăzi *o* anumită formă generală a subiectivului și mîine o *alta*. Ea este levierul permanent și neobosit, resortul care împinge fără oprire «înainte». Spiritul progresează și de aceea legile armoniei, care astăzi sînt interioare, mîine sînt exterioare și aplicarea lor va continua numai datorită acestei necesități devenită exterioară. Este limpede că forța spirituală interioară a artei se servește de forma de astăzi numai ca de un palier pentru a atinge forme ulterioare.

În sfîrșit, efectul necesității interioare, și deci dezvoltarea artei, este o exteriorizare progresivă a eternului-obiectiv prin temporalul-subiectiv. În alți termeni, cucerirea subiectivului prin intermediul obiectivului . . .

Artistul trebuie să fie orb față de forma, «recunoscută» sau nu, după cum trebuie să fie surd la îndemnurile și dorințele timpului său.

Ochiul său trebuie să fie deschis asupra propriei vieți interioare, urechea întotdeauna aplecată spre vocea Necesității Interioare. Atunci el se va putea sluji de toate procedeele, chiar și de acelea care sînt interzise. Acesta este singurul mijloc de a izbuti să exprime acea necesitate — elementul esențial al unei opere.

Toate procedeele sînt sacre dacă sînt interior necesare.

Toate procedeele sînt greșite dacă nu sînt justificate de Necesitatea Interioară.

În artă teoria nu precede niciodată practica, cu atît mai puțin o comandă. Contrariul se produce totdeauna. Aici, mai ales de la început, totul este o problemă de sensibilitate. Îndeosebi la început, numai prin sensibilitate ajungem să obținem adevărul în artă. Deși construcția generală poate fi edificată numai prin intermediul teoriei, nu este mai puțin adevărat că acel «plus», care este adevăratul suflet al creației (și, în consecință, pînă la un anumit punct, esența sa), nu este niciodată nici creat, nici găsit prin teorie, dacă nu este în primul rînd insuflat în opera de artă, de o intuiție spontană. Arta acționînd asupra sensibilității, ea nu poate acționa decît prin sensibilitate. Pornind chiar de la proporțiile cele mai exacte, servindu-se de măsurătorile cele mai precise, nici calculul, nici rigoarea nu dau niciodată rezultatul just. Asemenea proporții nu se nasc din calcul, asemenea calcule nu există.

Calculul și proporțiile nu se găsesc în afara artistului, ci în el. Aceasta este ceea ce am putea numi simțul limitelor, tactul artistic — calitatea înnăscută a artistului, care poate, în entuziasmul inspirației, să se înflăcăreze pînă la revelațiile geniului . . .

Despre spiritual în artă, 1912

Dacă eu cunoşteam regulile tîmplăriei, aş fi fost în stare oricînd să fabric o masă. Dar cel care cunoaşte legile presupuse ale picturii nu va fi niciodată sigur că va crea o operă de artă.

Regulile, care vor constitui curînd «elementul fundamental» al picturii, nu sînt altceva decît cunoaşterea efectului interior al diferitelor mijloace şi al combinaţiilor lor. Dar nu vor exista niciodată reguli care să permită, într-un caz dat, să foloseşti forma necesară, cu cutare sau cutare efect, sau de a combina diferitele mijloace.

Rezultat practic: *nu trebuie niciodată să credem un teoretician (istoric de artă, critic etc.) cînd afirmă că a descoperit o greşeală obiectivă într-o operă.*

Singurul lucru pe care un teoretician are dreptul să-l afirme este faptul că nu cunoaşte încă punerea în practică a cutărui sau cutărui mijloc. Teoreticienii care condamnă sau laudă o operă pornind de la analiza formelor deja existente, sînt intermediarii cei mai periculoşi şi cei mai mincinoşi, pentru că ei ridică un zid între operă şi cel care o priveşte cu naivitate . . .

Criticul de artă ideal va fi deci nu cel care caută să descopere « greşelile », « erorile », « ignoranţele », « plagiatul » etc., ci acela care va încerca să *simtă* cum acţionează o formă sau alta şi care, apoi, va comunica publicului ceea ce a descoperit.

Pentru aceasta criticul trebuie să posede, bineînţeles, un suflet de poet, căci poetul trebuie să resimtă lucrurile obiectiv pentru a putea traduce subiectiv sentimentele sale. Într-un cuvînt, criticul trebuie să fie înzestrat cu o forţă creatoare. Dar în realitate criticii sînt de cele mai multe ori artişti rataţi, care au eşuat tocmai din lipsa acestei forţe creatoare şi care, pentru acest motiv, se simt obligaţi să-i dirijeze pe alţii . . .

În special un profan nu trebuie să se apropie de o operă de artă întrebîndu-se ce *nu a făcut* artistul; cu alte cuvinte el nu trebuie să îşi pună această întrebare: «Cum îşi permite artistul să neglijeze dorinţele *mele?*» El trebuie dimpotrivă să se întrebe ce *a făcut* artistul, şi anume să îşi pună această întrebare: « Ce dorinţă interioară *personală* a exprimat artistul în această operă?» Eu cred că va veni un timp în care critica va considera şi ea că scopul său este nu de a arăta cu degetul aspectele negative, ci de a face cunoscute aspectele pozitive. În prezenţa unei opere de artă abstractă, critica contemporană în primul rînd se întreabă: « Cum mai putem noi deosebi adevărul de fals într-o astfel de operă? », alt fel spus: « Cum se pot descoperi aici greşelile? » Aceasta este una din « principalele » sale griji. Nu trebuie să avem în faţa operei de artă aceeaşi atitudine pe care o avem în faţa unui cal pe care am vrea să îl cumpărăm. În cazul calului, un defect important desfiinţează toate celelalte calităţi pe care le-ar putea avea, şi îl face fără valoare; cu opera de artă relaţia este inversă: o calitate importantă înlătură toate defectele pe care le-ar putea avea şi o fac preţioasă.

Despre problema formei, 1912

OPERA DE ARTĂ ŞI ARTISTUL

Opera de artă făcută de « artist » este o creaţie misterioasă, enigmatică. Ea se desparte de cel care a făcut-o, dobîndeşte o viaţă autonomă, devine o personalitate, un subiect independent, însufleţită de un suflu spiritual — o *fiinţă* . . . Ca orice fiinţă vie este înzestrată cu puteri active, forţa sa creatoare nu se epuizează niciodată. Ea trăieşte, acţionează, participă la crearea atmosferei spirituale. Şi numai din această perspectivă interioară putem răspunde la întrebarea: opera de artă este bună sau este slabă? Dacă forma ei este « lipsită de calităţi » sau prea slabă, înseamnă că însăşi această formă este lipsită de calităţi sau prea slabă pentru a provoca în suflet o vibraţie pură. La fel, nu putem califica drept « bine pictat » tabloul ale cărui valori sînt exacte sau tabloul împărţit aproape în mod ştiinţific în părţi « calde » şi « reci », ci pe acela care posedă o viaţă interioară totală. *La fel merită să fie numit « bine desenat » acel desen căruia nu îi putem aduce nici o schimbare fără să-i distrugem viaţa interioară* — fără a lua în consideraţie dacă desenul contrazice sau nu regulile anatomiei, botanicii sau a oricărei alte ştiinţe. Nu este vorba aici de a şti dacă forma exterioară (deci obligatoriu întotdeauna arbitrară) este respectată sau nu, ci de a şti dacă artistul a folosit sau nu această formă aşa cum există ea în natură. *La fel, el trebuie să folosească culorile* nu pentru că ele există sau nu există ca atare în natură, redînd un ton sau altul, ci pentru că ele *sînt necesare sau nu tabloului. Artistul are nu numai dreptul, dar şi obligaţia de a folosi* formele în maniera pe care o crede NECESARĂ pentru a-ŞI atinge scopurile. Nici anatomia (sau oricare altă ştiinţă de acest gen), nici întorsăturile teoretice ale acestor ştiinţe nu sînt necesare, ci libertatea *totală*

și nelimitată a artistului în alegerea mijloacelor. Libertatea fără limite pe care o îndreptățește această necesitate devine criminală de îndată ce nu se întemeiază pe însăși această necesitate . . . În viață (deci de asemenea în artă), ceea ce contează este puritatea scopului.

Cel care privește o operă de artă, într-un anumit fel dialoghează cu artistul prin intermediul limbajului sufletesc; dar atunci cînd spectatorul nu îl înțelege el îi întoarce spatele și îl consideră un șarlatan intelectual căruia îi admiră numai îndemînarea. Este de datoria artistului de a îndrepta această situație. El trebuie să înceapă cu recunoașterea datoriilor pe care le are față de artă, deci și față de *el însuși*, dar nu trebuie să se considere ca stăpînul situației, ci ca fiind în slujba unui ideal deosebit de înalt, care îi impune obligații precise și sacre, o mare misiune. El trebuie să se educe, să se analizeze, să-și cultive spiritul, să-l îmbogățească, pentru ca talentul său să aibă ce înveli și să nu fie ca o mănușă pierdută de o mînă necunoscută, o aparență inutilă și goală a unei mîini. Artistul trebuie să aibă ceva de comunicat, întrucît nu stăpînirea formei este țelul, ci adaptarea acestei forme la conținutul său. Viața artistului nu este făcută din plăceri. El nu trebuie să trăiască în chip iresponsabil. Are o operă dificilă de executat, care adesea se dovedește a fi o cunună de spini. Trebuie să-și dea seama că acțiunile, simțămintele și gîndurile sale constituie imponderabilul din care opera sa urmează să se înalțe. El trebuie, în consecință, să înțeleagă că nu este liber în viață, ci numai în artă.

Despre spiritual în artă, 1912

Dezvoltarea mea cuprinde trei faze:

1. Diletantismul copilăriei și tinereții mele, epoca impulsurilor vagi, niciodată chinuitoare, pline de aspirații care îmi rămîneau inexplicabile.

2. Perioada de după terminarea școlii, în decursul căreia acele impulsuri căpătau o formă mai explicită și mai limpede. Am început atunci să le exprim prin diferitele forme exterioare pe care mi le oferea natura înconjurătoare, prin obiecte.

3. Epoca folosirii conștiente a materialului pictural, în care am înțeles că forma concretă era inutilă *pentru mine*, în care, treptat și cu efort, deveneam tot mai capabil de a găsi în mine nu numai conținutul ci și forma adecuată lui — în concluzie, anii trecerii la pictura pură, pictura absolută, și de acces la forma abstractă care îmi era necesară.

În timpul acestui lung drum, pe care *trebuia* să-l parcurg, m-am consumat mult în lupta împotriva picturii tradiționale. Prejudecățile piereau una după alta, dar încet. În afară de numeroasele mele încercări, reflectam mult; o mare parte din probleme voiam să o rezolv prin logică. Dar ceea ce logic era atît de ușor de realizat, nu era și în practică . . . Știm *ceea ce* vrem dar niciodată nu descoperim *cum* să-l realizăm. Acest *cum* este într-adevăr *bine*, numai cu condiția de a apărea spontan, atunci cînd, fericit inspirată, mîna nu mai ascultă de rațiune, ci face *de la sine*, adeseori împotriva rațiunii, ceea ce îi convine. Numai un astfel de procedeu îți aduce, în afară de satisfacție, o bucurie care nu se compară cu nimic . . . .

În linii mari, voi caracteriza cele trei perioade ale evoluției mele:

Cînd mă gîndesc la prima, cea a diletantismului, descopăr acțiunea simultană a două elemente distincte, pe care evoluția ulterioară mi le-a dovedit că erau radical deosebite: dragostea față de natură și impulsurile nedefinite ale nevoii de a crea.

Această dragoste de natură era reprezentată în primul rînd de bucuria curată și de entuziasmul pe care mi le ofereau culorile. De multe ori, o pată de albastru limpede și plin de rezonanță, observat în umbra unui desiș, mă subjuga atît de tare încît pictam un peisaj întreg numai pentru ca să fixez acea pată. Bineînțeles, studiul mergea prost, și eram în căutare de «motive» ale căror componente să acționeze cu aceeași forță asupra spiritului meu. Desigur, nu descopeream niciodată nimic în felul acesta. Apoi, mă străduiam să dau efect acelor părți cărora acesta aproape le lipsea. Din aceste exerciții s-au născut aptitudinea, cucerită mai tîrziu, și maniera mea de a picta peisaje care vibrau de rezonanțe . . .

În același timp, simțeam urmările unor impulsuri greu de explicat, o nevoie care mă îndemna să pictez un *tablou*. Dar simțeam în mine că tabloul putea fi altceva decît un peisaj frumos, o scenă interesantă și pitorească sau reprezentarea unei ființe omenești. Cum iubeam culorile mai presus de orice, mă gîndeam, chiar din această perioadă, deși destul de vag, la o compoziție de culori, și căutam elementul obiectiv susceptibil să le justifice.

Trec acum la faza de studiu, cea de a doua perioadă a căutărilor mele.

Curînd am avut dovada că epocile trecute, pentru că nu mai existau, puteau să-mi ofere pretextele care să-mi permită să folosesc mai cu temperament aceste culori

de care aveam nevoie. Am descoperit mai întîi evul mediu german, de care mă simţeam aproape din punct de vedere spiritual. Pentru a cunoaşte mai bine acele timpuri, desenam în muzee, la Cabinetul de stampe din München, vizitam vechile oraşe. Am acţionat foarte liber în strîngerea acestui material şi puţin îmi păsa să ştiu dacă un anumit costum era contemporan cu un altul anume sau de caracterele unui anumit edificiu. Multe din aceste schiţe nu se năşteau spontan, dar în perioada rusă, care a urmat, ajunsesem să desenez şi să pictez totul liber, lăsîndu-mă condus de amintire şi imaginaţie. Eram mult mai puţin liber, în folosirea «legilor desenului». De exemplu, consideram necesar să aşez exact pe aceeaşi linie capetele personajelor, după cum le remarcăm pe stradă. În *Viaţă pestriţă (Buntes Leben)*, care prezenta pentru mine fermecătoare dificultăţi în a reda o dezordine de mase, de pete şi de linii, am recurs la «perspectiva aeriană», pentru a putea aşeza figurile mele unele deasupra altora. Pentru a ordona în maniera mea repartizarea petelor şi folosirea liniilor, trebuia să găsesc de fiecare dată cîte un motiv care să justifice perspectiva.

M-am eliberat foarte greu de aceste prejudecăţi. *Compoziţia II* prezintă o folosire liberă a culorilor, fără a ţine seama de exigenţele perspectivei. În acest timp, îmi era întotdeauna neplăcut, uneori chiar de nesuferit, să menţin figura în cadrul legilor sale fiziologice, şi să efectuez totodată şi deformările cerute de compoziţie. Aveam sentimentul că dacă o ordine fizică este distrusă în profitul necesităţii picturale, artistul are dreptul şi datoria estetică de a nega şi celelalte ordini fizice . . .

Obiectul nu putea şi nu trebuia încă să dispară complet din tablourile mele . . .

În al doilea rînd (şi acest fapt este intim legat de dezvoltarea mea lăuntrică) eu nu aveam intenţia să renunţ cu totul la obiect . . . Cu alte cuvinte, nu eram încă destul de matur pentru ca să pot încerca forma abstractă pură, fără suport obiectiv . . .

Dar, în general, ştiam cu certitudine, încă din această perioadă, că voi ajunge la pictura absolută. Experimentele mele îmi cereau multă perseverenţă. În unele momente însă îmi era infinit de greu a mă supune . . .

O perioadă m-am concentrat asupra desenului, pentru că simţeam că acest element cerea încă să fie lucrat. Culorile pe care le-am folosit după aceea se întindeau oarecum pe una şi aceeaşi suprafaţă, dar importanţa lor interioară era inegală. În consecinţă sfere diferite acţionează în înţelegere spontan în tablourile mele. De asemenea, evitam aplaturile, care duceau lesne pictura la un stil ornamental. Această diversitate de suprafeţe oferea pînzelor mele o profunzime născută din perspectivă. Repartizam masele în aşa fel încît să nu dea naştere nici unui centru arhitectonic. Adesea elementul greu era în partea de sus şi cel uşor în partea de jos. Uneori lăsam mai nelucrat mijlocul compoziţiei şi accentuam laturile. Aşezam o masă ponderală, de efect apăsător, între părţile uşoare. Astfel făceam să iasă în evidenţă zonele reci şi comprimam zonele calde. Tratam tonurile în aceeaşi manieră, răcindu-le pe cele calde şi încălzindu-le pe cele reci, în aşa fel încît numai o singură culoare se afla ridicată la rangul de element de compoziţie. Este imposibil şi chiar fără rost să enumăr toate procedeele la care am recurs pentru a ajunge aici. Spectatorul atent va descoperi singur multe lucruri pe care eu poate nici nu le-am presupus. Şi ce putere au cuvintele asupra celui care nu vrea să le audă . . .

În Germania, vara lui 1911 a fost extrem de călduroasă şi exasperant de lungă... Instantaneu, natura mi-a apărut albă; albul (marea linişte — plină de posibilităţi) se arăta peste tot şi se răspîndea vizibil. Mi-am amintit mai tîrziu de acest sentiment, cînd am observat că am acordat albului un rol special, studiat cu atenţie, în tablourile mele. Am ştiut, începînd din acel moment, ce latenţe nebănuite ascunde această culoare fundamentală. Am înţeles că am avut o concepţie greşită pînă atunci, cînd nu am considerat necesar albul în mare cantitate decît pentru a scoate în evidenţă desenul, şi aveam frică de instabilitatea forţei sale interioare. Această experienţă a avut pentru mine o importanţă imensă. Am simţit cu o precizie niciodată întîlnită că rezonanţa fundamentală, caracterul intim înnăscut al culorii se poate modifica la nesfîrşit în cursul unor aplicaţii diferite, încît, de exemplu, elementul cel mai nesemnificativ poate deveni mai expresiv decît cel care era considerat ca cel mai expresiv. Această descoperire a revoluţionat întreaga pictură şi mi-a deschis un domeniu pe care nu l-am presupus înainte. Altfel spus, valoarea intimă, multiplă, nelimitată a unei calităţi, posibilitatea de a scoate serii infinite numai din combinările unei singure calităţi, deschideau în faţa mea porţile regatului artei absolute.

Una din consecinţele spirituale şi logice ale acestei descoperiri a fost aceea
de a mă face să redau forma exterioară încă mai concisă şi de a ascunde conţinutul
în forme mult mai reci. De atunci, pentru mine, inconştient încă, cel mai înalt
tragic se ascundea sub cea mai mare răceală . . .
În ceea ce mă priveşte, am făcut mai multe tablouri sub imperiul acestor
sentimente *(Tablou cu zigzaguri, Compoziţia V, Compoziţia VI* etc.) . . .
Pentru aceleaşi motive eram acum tot mai atras de insolit. Reduceam
lucrurile expresive prin inexpresivitate. Subliniam un element a cărui expresie nu era
prea clară, prin poziţia exterioară pe care i-o dădeam. Am luat culorilor claritatea
rezonanţei lor, le-am micşorat suprafaţa şi am făcut să strălucească puritatea şi natura
lor adevărată ca printr-o sticlă translucidă. Am pictat astfel *Improvizaţia 22* şi *Com-*
poziţia V, ca şi cea mai mare parte a *Compoziţiei VI*. Această lucrare a primit trei centre
şi compoziţia sa a căpătat o mare complexitate . . . *Compoziţia XXII* a fost pictată fără
temă, probabil am ezitat atunci să îi aleg o temă ca punct de plecare. În schimb am
luat liniştit Invierea ca temă pentru *Compoziţia V*, şi Potopul pentru *Compoziţia VI*.
Trebuie să ai un anumit curaj pentru a alege subiecte atît de folosite ca punct de
plecare pentru pictura pură. Acesta a fost pentru mine un test, al cărui rezultat, după
părerea mea, a fost satisfăcător.

Tablourile pe care le-am pictat după aceea nu au avut ca punct de plecare
nici o temă, şi nici forme de origine corporală. Aceasta s-a făcut fără nici o violenţă,
ci complet natural, de la sine. În cursul ultimilor ani, formele care erau născute spon-
tan se închegau totdeauna mai solid, şi nu am încetat să fiu absorbit de valorile
multiple ale elementelor abstracte. De aceasta formele abstracte au devenit preponde-
rente şi au alungat, în tăcere dar sigur, formele de origine obiectivă.

Evitam astfel şi lăsam trecutului cele trei mari pericole pe care le-am observat
de la început în drumul meu:

1. pericolul formei stilizate, formă fie născută moartă, fie prea slabă pentru a supravieţui;

2. pericolul formei ornamentale, care este prin esenţă forma frumuseţii exterioare, prin aceea că ea poate fi (şi este în general) în aparenţă expresivă şi în fond inexpresivă;

3. pericolul formei experimentale care se naşte pe calea experienţei, deci în afara oricărei intuiţii, tot aşa cum *orice* formă posedă o anumită rezonanţă lăuntrică care sugerează greşit necesitatea interioară . . .

În final, vreau să mă definesc negativ şi să arăt cît pot de clar ceea ce nu am vrut să fac. În acelaşi timp voi combate un mare număr din afirmaţiile criticii de artă actuale, afirmaţii care, pînă acum, au produs adeseori un efect perturbant şi au strigat neadevăruri în urechile celor care erau dispuşi să le asculte.

Nu am vrut să pictez muzica.

Nu am vrut să pictez stări sufleteşti.

Nu am vrut să pictez cu culori sau fără culori.

Nu am vrut nici să schimb, nici să combat, nici să răstorn un singur punct din armonia capodoperelor trecute.

Nu am vrut să arăt calea viitorului.

. . . Am dorit numai să pictez tablouri bune, necesare şi vii, care să fie simţite cu adevărat cel puţin de unele persoane.

Ca orice fenomen nou, care are şi păstrează o oarecare importanţă, tablourile mele au fost obiectul a numeroase critici. Pentru unul am pictat prea repede şi prea uşor, pentru altul cu prea multă greutate; pentru al treilea sînt prea abstract, pentru al patrulea prea puţin abstract; pentru al cincilea pînzele mele sînt de o claritate şocantă; pentru al şaselea de neînţeles. În plus, unul regretă că nu am rămas fidel ideilor din care s-au născut tablourile de acum zece ani. Alţii consideră că deja de atunci mersesem prea departe, iar alţii cel puţin trag o linie care separă permisul de nepermis mai aproape de momentul actual.

Toate aceste reproşuri şi toate aceste prescripţii puteau fi îndreptăţite şi pătrunzătoare dacă artistul ar lucra aşa cum îşi imaginează aceste spirite critice. Eroarea lor fundamentală este că se bazează pe o idee greşită despre această activitate: artistul nu lucrează pentru a merita laude şi admiraţie, sau pentru a nu fi blamat sau detestat, ci ascultînd de vocea lăuntrică care îl comandă cu autoritate.

Text pentru conferinţa de la Köln, 1914

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

1866 La 4 decembrie se naște, la Moscova, Wassily Kandinsky. Familia tatălui este originară din Siberia, iar cea a mamei sale, Lydia Tikheeva, din Moscova.
1867 *Se nasc Emil Nolde și Pierre Bonnard.*
1869 Pleacă cu părinții în Italia: Veneția, Roma, Florența.
Se naște Matisse.
1870 *Musorgski termină* Boris Godunov.
1871 Se instalează cu familia în sudul Rusiei, la Odessa.
1872 *Se naște Mondrian.*
1874 Ia lecții de muzică.
1876 Începe la liceu studiile secundare care vor dura nouă ani. Învață pianul și violoncelul. În vacanțe călătorește în Crimeea, în Caucaz și în fiecare an are ocazia să revadă Moscova, împreună cu tatăl său.
Se naște Constantin Brâncuși.
1879—1885 *Se nasc: Klee, Franz Marc, Kirchner, Picasso, Léger, Braque, Modigliani, Schmidt-Rottluff, Beckmann, Delaunay.*
1881—1883 *Mor: Musorgski și Manet.*
1886 Deși inițial a vrut să studieze muzica, Kandinsky începe să urmeze cursurile de drept și economie politică la Universitatea din Moscova.
15 mai — 15 iunie, în rue Laffitte se deschide cea de a VIII-a, și ultima, expoziție a impresioniștilor.
1887 *Se nasc: Macke, Juan Gris, Marcel Duchamp, Marc Chagall, Hans Arp, Kurt Schwitters.*
1889 Este trimis ca etnograf și jurist, de Institutul Imperial de științe naturale, antropologie și etnografie, în gubernia Vologda (Rusia de Nord), și cu această ocazie descoperă arta populară rusă.
Vizitează Muzeul Ermitaj, unde studiază operele vechilor maeștri și are revelația lui Rembrandt.
La Paris, inginerul Eiffel ridică turnul Expoziției universale.
În toamnă, Kandinsky face prima călătorie la Paris.
1890 *Moare, la Auvers-sur-Oise, Vincent Van Gogh.*
1891 *Moare Seurat.*
Retrospectivă Van Gogh la Independenți.
1892 Trece examenele Facultății de Drept, se căsătorește cu Ania Chimiakin și face o a doua călătorie la Paris.
La Moscova, Pavel și Serghei Tretiakov înființează Galeria Tretiakov.
1893 Este numit lector la Facultatea de Drept din Moscova, ceea ce îi deschide cariera universitară.
1894 *Repin este numit profesor la Academia de artă din Petersburg.*
Se naște Soutine.
1895 Tînărul lector al Facultății de Drept din Moscova, și pictor amator, participă la două evenimente culturale care îi vor marca întreaga evoluție ulterioară: vizitează Expoziția Impresioniștilor francezi, deschisă la Moscova, unde este impresionat de lucrările lui Monet, iar la Teatrul de la Curte asistă la reprezentația operei *Lohengrin* de Wagner.
1896 Înțelege că nu este făcut pentru cariera juridică și refuză postul de profesor universitar care îi este oferit la Universitatea din Dorpat (Tartu), pentru a pleca la München să studieze pictura. Se stabilește la München. Cu excepția unor scurte întoarceri în Rusia și călătorii de studiu, el nu va părăsi acest oraș pînă în 1914.
1897 Se înscrie la Școala de pictură a lui Anton Azbé, unde îl întîlnește pe compatriotul său Alexei von Jawlensky. La școala lui Azbé va rămîne doi ani și va face în special desen. În general, este nemulțumit de această școală, preferînd de multe ori să lucreze acasă sau după natură compoziții și peisaje.
1898 Kandinsky dă examen la clasa de desen a Academiei regale din München, dar este respins.
1899 *Frații Diaghilev scot la Petersburg primul număr al revistei « Mir Iskusstva ».*
Moare Sisley.
1900 *Paul Signac publică* De la Eugène Delacroix la neoimpresioniști.
Este admis la Academia regală din München, la clasa de pictură a lui Franz Stuck.
Paul Klee sosește la München.
1900—1907 Este perioada lucrărilor de format mic, peisaje de parcuri, orașe și străzi — într-o manieră cu nuanțe impresioniste, dar în culori vii și contrastante — sau scene cu subiecte împrumutate din povestirile orientale, care dovedesc un contact cu neoimpresionismul.

Dealtfel pînă în 1903 este mai mult preocupat de tehnică (experimentează diferiţi pigmenţi şi aglutinanţi, pictura în ulei şi ulei-tempera), decît de exprimare şi limbaj.

1901 Cu scopul de a stimula viaţa artistică a Münchenului, Kandinsky iniţiază gruparea artistică « Die Phalanx ». Execută afişul pentru prima expoziţie a grupului.
Moare Toulouse-Lautrec.

1902 Devine preşedintele grupării « Phalanx » căreia îi adaugă o şcoală de pictură şi desen. Printre elevi o va avea pe Gabriele Münter.
Execută primele gravuri în lemn, pictează *Vechiul oraş*. Participă cu trei tablouri la Expoziţia Secesiunii de la Berlin.
Moare Zola.

1903 Desfiinţează şcoala de pictură şi desen. Face o scurtă călătorie la Veneţia (2 august — 11 septembrie) şi petrece trei săptămîni la Odessa şi Moscova (22 octombrie — 18 noiembrie). Pictează prima versiune a *Călăreţului albastru*. Participă cu lucrări la expoziţiile de artă din Rusia (Moscova, Petersburg, Odessa).
Debutul mişcării « Die Brücke », la Dresda.
Klee începe suita de gravuri groteşti (primele încercări de gravură).
La Paris se deschide prima expoziţie a Salonului de toamnă.
Mor: Gauguin, Pissarro, Whistler.

1904 La Galeria « Phalanx » se deschide ultima expoziţie, care cuprinde lucrări ale neoimpresioniştilor: Signac, Rysselberghe, Luce, Angrand, Vallotton etc.
Kandinsky desfiinţează gruparea « Die Phalanx ». Lichidează apartamentul din München, pentru a face o serie de călătorii: Olanda, Odessa, Tunis. I se publică la Moscova primul album cu gravuri în lemn: *Poezii fără cuvinte*. Participă pentru prima oară la Salonul de toamnă de la Paris, şi începînd din acest an va expune în cadrul Salonului cu regularitate pînă în 1910. Lucrează foarte mult în tempera.
Brâncuşi ajunge la Paris.
Matisse are prima expoziţie la Vollard.
La München se înfiinţează şi are loc prima expoziţie a federaţiei tuturor grupurilor de artişti cu tendinţe moderne (Deutscher Kunstlenbund).
Expoziţie Cézanne la Cassirer (Berlin).
Expoziţie Cézanne, Van Gogh, Gauguin — la München.

1905 Între 1 iunie — 15 august, Kandinsky este la Dresda. Toamna o petrece la Odessa şi în decembrie pleacă la Rapallo (Italia). Devine membru al juriului Salonului Independenţilor şi al Salonului de toamnă.
Matisse — Luxe, calme et volupté.
Picasso pleacă în Olanda, începe perioada roz, seria Saltimbancilor.
La Dresda se formează gruparea « Die Brücke » din care fac parte: Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff etc.
Einstein descoperă teoria relativităţii.

1906 *La Dresda au loc primele două expoziţii ale grupării « Die Brücke », cu lucrări de gravură.*
Gris, Modigliani şi Severini sosesc la Paris.
Picasso — Domnişoarele din Avignon.
Klee se stabileşte la München.
Moare Cézanne la Aix-en-Provence.
După o lună petrecută la Paris, Kandinsky se stabileşte pentru un an la Sèvre. Realizează albumul *Xilografii* şi publică gravuri în lemn la revista « Tendances nouvelles ».

1907 În august petrece trei săptămîni în Elveţia, iar din septembrie pînă în aprilie anul următor se află la Berlin.
Matisse expune la Galeria Cassirer din Berlin.
Worringer publică Abstraktion und Einfühlung.
Expoziţie comemorativă Cézanne la Salonul de toamnă de la Paris.

1908 După o scurtă călătorie în Tyrolul meridional şi la Murnau, la 1 octombrie, împreună cu Gabriele Münter, se întoarce la München.
Îl reintîlneşte pe Jawlensky care devine unul din prietenii săi.
Van de Velde înfiinţează la Darmstadt Şcoala de arte decorative.
Matisse publică Notes d'un Peintre.
Moare Rimski-Korsakov.

1909 Cumpără, împreună cu Gabriele Münter, o casă la Murnau. Aici îşi va petrece verile pînă în 1913. Pînă la declararea războiului, în afară de vizitele anuale pe care le face la Moscova şi Odessa, nu mai pleacă nicăieri. Lucrează fără întrerupere la München sau în casa de la Murnau. Nu este încă epoca tablourilor fără obiect, dar în peisajele de la Murnau obiectele au început să piardă din valoare. Începe seria *Improvizaţiilor*; pictează *Muntele albastru* şi repictează *Călăreţul albastru*.
Apar primele lui texte despre artă în revista rusească « Apollo».
Înfiinţează, împreună cu Jawlensky şi Kubin, Noua alianţă artistică din München (Neue Künstlervereinigung München), al cărei preşedinte va fi.
Larionov pictează la Moscova primele pînze « supuse numai legilor luminii ».
În « Le Figaro » apare manifestul futurist al lui Marinetti.
Picasso — cubismul analitic.
Prima expoziţie Picasso la München.

1910 Începe perioada müncheneză care va dura pînă în 1914.
Continuă să aibă strînse legături cu Rusia de care se consideră numai provizoriu despărţit,

pentru o perioadă de studiu. Participă cu lucrări la Expoziția internațională de tablouri, sculpturi și desene organizată de Izdebsky la Odessa, Kiev, Petersburg și la expoziția « Valetul de caro » de la Moscova. În septembrie îi invită la München pe frații Burliuk (animatorii grupului « Valetul de caro ») pentru a participa la prima expoziție a Noii alianțe a artiștilor din München.
Pictează *Prima acuarelă abstractă*, prima lucrare complet eliberată de naturalism. Începe perioada genială — a desenelor și picturilor nonfigurative. *Improvizația 6* și primele trei *Compoziții*.
Termină *Despre spiritual în artă (Uber das Geistige in der Kunst)*.
Îl întîlnește pe Franz Marc de care îl va lega o strînsă prietenie.
La 3 martie Herwarth Walden fondează la Berlin Galeria « Der Sturm » și revista cu același nume, în care vor apărea texte și gravuri de Kandinsky, alături de texte de Delaunay, Franz Marc, Apollinaire etc., și gravuri de Kirchner, Franz Marc, Kokoschka.
Pleacă în Rusia — Moscova, Petersburg, Odessa.
La Milano este publicat Manifestul picturii futuriste — *Balla, Boccioni, Carrà, Russolo și Severini.*
La Moscova se formează grupul rus numit « Reionist » condus de Larionov și Goncearova.
Stravinski — Pasărea de foc.
Chagall și Mondrian vin la Paris.
Prima expoziție particulară a lui Franz Marc la Galeria Brakl din München.

1911 Divorțează de Ania Chimiakin. Face cunoștință cu Macke, Klee și Arp.
În decembrie Kandinsky și prietenii săi (Jawlensky, Marc, Kubin, Gabriele Münter) pleacă de la Neue Künstlervereinigung și organizează o nouă grupare — « Blaue Reiter ».
Prima expoziție a lui « Blaue Reiter » se deschide la Galeria Thannhauser din München, la 18 decembrie cuprinzînd: o retrospectivă Douanier Rousseau, lucrări de Delaunay, Kandinsky, Macke, Marc, Münter, Arnold Schönberg.

1912 În februarie, la Galeria Goltz din München, are loc cea de a doua expoziție a lui « Blaue Reiter ». În aprilie apar la München primele două ediții ale lucrării *Despre spiritual în artă*, care se epuizează într-un an. În mai, sub conducerea lui Kandinsky și Franz Marc este tipărit primul și ultimul număr al « Almanahului Blaue Reiter ». În martie, expoziția grupului « Blaue Reiter » la Galeria Sturm (Berlin).
Kandinsky participă și la expoziția organizată de « Moderne Bund » la Kunsthaus (Zürich). Călătorii — Odessa, Moscova.
Picasso și Braque expun primele colaje.

1913 I se publică la Berlin lucrarea cu caracter autobiografic, *Amintiri (Rückblicke)*, iar la München, *Sonorități (Klänge)*, o culegere de poeme ilustrată cu 55 gravuri alb negru și color. Participă la primul Salon de toamnă german care se deschide la Galeria « Sturm » din Berlin și la Expoziția internațională de artă modernă de la « Armory Show » (New York și Chicago).
Malevici expune la Moscova Un pătrat negru pe fond alb (*Suprematism*).
Larionov publică Manifestul reionist.
Apollinaire — Pictorii cubiști.
Dizolvarea grupării « Die Brücke ».
Stravinski compune baletul Sărbătoarea primăverii.

1914—1921 Perioada rusă. La declararea războiului se refugiază în Elveția, apoi prin Zürich și Balcani se întoarce în Rusia (Odessa, Moscova). Aici va deține numeroase responsabilități oficiale: formează Muzeul Culturii picturale, pune bazele Academiei de științe artistice și este profesor la Universitatea din Moscova. Nu va avea însă legături prea strînse cu pictorii ruși cu care este dealtfel în complet dezacord (suprematiști, constructiviști, reioniști).
Ultima expoziție a lui « Blaue Reiter » la Galeria Sturm (Berlin).
Mondrian pictează primele tablouri în verticale și orizontale, Ocean.
Macke moare pe front.
Jawlensky refugiat în Elveția pînă în 1921.

1915 *Malevici* — Lumea nonobiectivă (Manifestul suprematismului).
Moare Scriabin.
În iarnă, Kandinsky petrece cîteva săptămîni în Suedia, după care se reîntoarce la Moscova. Pînă în 1921 face mai mult desene, acuarele și pictură pe sticlă.

1916 *La Zürich ia ființă mișcarea Dada (Tristan Tzara, Marcel Iancu, Arp).*
Gabo realizează primele « construcții » din materiale diverse.
Mor: Odilon Redon — la Paris, Franz Marc — la Verdun, Boccioni — pe frontul italian.

1917 La 17 februarie Kandinsky se căsătorește cu Nina Andreevsky.
La Moscova se deschide Muzeul de artă modernă occidentală.
Picasso pictează decorul și costumele pentru baletul lui Diaghilev Parada.
Tristan Tzara publică revista « Dada ».
La Galeria Dada din Zürich se organizează o expoziție cu lucrări de Arp, Chirico, Max Ernst, Feininger, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Marc, Modigliani, Picasso.
La Leyda, Van Doesburg și Mondrian pun bazele mișcării și revistei « De Stijl ».
Mor: Rodin și Degas.

1918 Kandinsky este numit membru al Departamentului artelor frumoase, la Comisariatul Poporului pentru Educație Publică, și profesor la Academia de Arte din Moscova. Face schițele și proiectele unui serviciu pentru Manufactura de porțelan din Leningrad.

Publică în limba rusă Rückblicke.
La Paris se publică Caligramele *lui G. Apollinaire, care moare la 9 noiembrie.*
Ozenfant și Jeanneret publică manifestul purist, D'Après le Cubisme.
Tristan Tzara, în « Dada 3 », publică Manifestul Dada.
În revista « De Stijl » — primul manifest al mișcării.
Chagall — Director al Școlii de arte frumoase din Vitebsk.
1919 Organizează, la Moscova, Muzeul Culturii Picturale. Ca șef al Comisiei oficiale de achiziții, în perioada 1919—1921, Kandinsky va organiza 22 muzee de provincie.
Chagall decorează sala teatrului evreiesc din Moscova.
Expoziție suprematistă la Moscova.
La Weimar, Walter Gropius înființează școala « Bauhaus ».
Apare Manifestul « De Stijl ».
Moare Renoir.
1920 *Modigliani moare la Paris.*
Expoziție « Dada » la Berlin.
Pevsner și Gabo lansează la Moscova Manifestul realist.
La Paris apare manifestul lui Mondrian — Neoplasticismul.
Klee și Schlemmer sînt profesori la « Bauhaus ».
Kandinsky este numit profesor la Universitatea din Moscova, deschide o expoziție personală organizată de stat.
1921 *Picasso* — Trei Muzicanți.
Van Doesburg organizează la Weimar un grup « De Stijl », în strînsă legătură cu « Bauhausul ».
Înființează la Moscova Academia de științe artistice și este ales vicepreședintele ei. La sfîrșitul lui decembrie, pleacă în Germania.
1922 Are o expoziție la Berlin, iar în iunie este chemat de Gropius la Weimar. Devine profesor și director adjunct la « Bauhaus », ține conferințe și conduce atelierul de pictură murală. La Berlin i se publică o culegere de gravuri și litografii. Perioada tablourilor reci, tectonice.
Schönberg — muzica dodecafonică.
Le Corbusier prezintă primele proiecte de urbanism la Salonul de toamnă de la Paris.
Expoziție a pictorilor ruși abstracți la Berlin.
1923 *Chagall se întoarce la Paris.*
Corbusier publică Vers une architecture.
Moholy-Nagy este chemat la « Bauhaus ».
Pevsner se stabilește la Paris.
Kandinsky este numit vicepreședintele unei Societăți anonime de la New York.
1924 *André Breton publică* Manifestul suprarealismului.
Prima expoziție de ansamblu a lui Chagall la Paris.
Prima expoziție Klee la New York.
Kandinsky, Klee, Feininger și Jawlensky formează grupul « Die Blauen Vier ».
1925 În aprilie « Bauhausul » se mută la Dessau. În iunie Kandinsky se instalează la Dessau.
Prima expoziție a grupului suprarealist (Arp, Chirico, Max Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró, Picasso etc.) la Galeria Pierre de la Paris.
La editura « Bauhausului » apare Die Neue Gestaltung *de Piet Mondrian.*
1926 *Prima expoziție a lui Chagall la New York.*
Prima expoziție a lui Klee la Paris.
La Paris se deschide Galeria suprarealistă.
Christian Zervos lansează revista « Cahiers d'art ».
Kandinsky publică la München *Punkt und Linie zu Fläche (Punctul și linia în raport cu suprafața)*. Cu ocazia împlinirii a 60 de ani, îi sînt consacrate expoziții jubiliare la Dresda, Berlin și Dessau.
Mor: Monet și Gaudi.
Expoziție internațională de artă abstractă la Zürich.
1927 *Matisse obține Premiul Carnegie.*
Mor: Juan Gris și Sérusier.
I se organizează expoziții la Mannheim, München, Amsterdam și Zürich.
Călătorii — Austria și Elveția.
1928 Face costumele și decorurile pentru *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski, pus în scenă la teatrul din Dessau. Își ia cetățenie germană.
1929 Face o călătorie în Belgia unde îl întîlnește pe Ensor. Prima expoziție particulară Kandinsky, la Paris (acuarele și guașe, Galeria Zak). Crește interesul general pentru opera lui. Marcel Duchamp îl vizitează la Dessau.
La New York se inaugurează Museum of Modern Art cu o expoziție cu lucrări de Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh.
Breton publică al doilea Manifest al suprarealismului.
Moare Diaghilev la Veneția.
1930 Expune la Galerie de France și la « Cercle et Carré » de la Paris.
Vizitează Ravenna — mozaicurile îl impresionează foarte mult.
Expoziție Universală la Anvers.
Mies van der Rohe — director la « Bauhaus ».
Picasso — premiul Carnegie.

Moare Repin.
Sfîrşitul mişcării constructiviste în Rusia.
1931 Călătorii — Egipt, Palestina, Siria, Turcia, Grecia, Italia, Franţa.
Execută decoraţia pentru salonul de muzică al Expoziţiei Internaţionale de arhitectură de la Berlin. Începe colaborarea la revista « Cahiers d'Art » cu *Réflexions sur l'art abstrait.*
Mondrian şi Pevsner creează grupul « Abstraction-Création », care reuneşte majoritatea pictorilor abstracţi din Paris.
Moare Theo van Doesburg.
1932 « Bauhausul » este transferat de la Dessau la Berlin. Kandinsky pleacă şi el la Berlin.
La Paris se deschide o expoziţie a pictorilor americani.
1933 *Germania sub apăsarea nazistă. « Bauhausul » se dizolvă. Cea mai mare parte a membrilor lui emigrează.*
În decembrie, Kandinsky părăseşte definitiv Germania şi se instalează la Neuilly-sur-Seine, în apropiere de Paris. Stilul lui ajunge la o sinteză a concepţiilor anterioare.
1934 La Paris îi întîlneşte pe Arp, Pevsner, Thomas von Hartmann, Delaunay, Jeanne Bucher, Mondrian, Miró, Magnelli. Lucrările lui sînt expuse la « Cahiers d'Art » şi la Galeria Jeanne Bucher.
Gropius emigrează în Anglia.
1935 *Mor: Paul Signac şi Malevici.*
Brâncuşi — Regele regilor.
1936 Publică în « Cahier d'Art » un articol dedicat lui Franz Marc. Călătoreşte în Italia (Genova, Florenţa, Pisa) şi pe malurile Adriaticii.
1937 Cu ocazia unei călătorii în Elveţia are prilejul să-l reîntîlnească pe Paul Klee. Participă la expoziţia Muzeului Jeu de Paume şi la expoziţia internaţională de la Paris.
În Germania, noul regim confiscă o parte din cele mai bune lucrări ale celor mai buni artişti, calificîndu-le ca degenerate. Printre ele se numără şi 57 lucrări de Kandinsky.
1939 Obţine cetăţenie franceză.
1940 În timpul ocupaţiei germane, Kandinsky se refugiază în Pirinei (două luni), apoi se întoarce la Paris.
Moare Klee.
Pleacă în Statele Unite: Chagall, Léger, Stravinski, Bartók, Hindemith, Mondrian.
1941 *Mor: Delaunay şi Jawlensky.*
1943 *Salonul de toamnă inaugurează seria retrospectivelor cu Braque.*
1944 Proiectează decorul pentru un balet pe care vrea să-l realizeze cu Thomas de Hartmann. Moare la 13 decembrie şi este înmormîntat la cimitirul din Neuilly-sur-Seine.
Mor: Maillol, Munch, Marinetti, Mondrian.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

WILL GROHMANN, *Vassily Kandinsky, Sa vie, son œuvre*, Flammarion, Paris, 1958
JACQUES LASSAIGNE, *Kandinsky*, Editions d'Art Albert Skira, Geneva, 1964
JEAN CASSOU, *Panorama artelor plastice contemporane*, traducere din limba franceză de Radu Varia, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
HERBERT READ, *Histoire de la Peinture Moderne*, Éditions Aimery Somogy, Paris, 1960
MARCEL BRION, *Arta abstractă*, traducere din limba franceză de Florin Chiriţescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973
ROBERT L. HERBERT, *Modern Artists On Art, Ten Unabridged Essays*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1964
KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'Art et dans la Peinture en particulier*, traducere din limba germană de Pierre Volbout, Denoël Gonthier, Paris, 1969
WASSILY KANDINSKY, *Écrits complets II, La Forme*, Edition établie et présentée par Philippe Sers, Éditions Denoël, Paris, 1970
DORA VALLIER, *L'art abstrait*, Librairie Générale Française, 1967

LISTA ILUSTRAȚIILOR

Ulei pe pînză, 119×138 cm
New York, Guggenheim Museum
30. IMPROVIZAŢIA 30 (TUNURI)
1913
Ulei pe pînză, 110×110 cm
Chicago, The Art Institute
31. PEISAJ CU BISERICĂ I
1913
Ulei pe pînză, 78×100 cm
Essen, Folkwang Museum
32. IMPROVIZAŢIE HIMERICĂ
1913
Ulei pe pînză, 130×130 cm
München, Colecţia Ida Bienert
33. LINII NRGRE
1913
Ulei pe pînză, 128×128 cm
New York, Guggenheim Museum
34. TABLOU CU PATĂ ROŞIE
1914
Ulei pe pînză, 130×130 cm
Paris, Colecţia Nina Kandinsky
35. SIMPLU
1916
Acuarelă, 22×28,5 cm
Paris, Colecţia Nina Kandinsky
36. ÎN PĂTRAT NEGRU
1923
Ulei pe pînză, 97×93 cm
New York, Guggenheim Museum
37. LINIŞTE
1926
Ulei pe pînză, 50×47 cm
New York, Guggenheim Museum
38. CERCURI PE NEGRU
1921
Ulei pe pînză, 135×120 cm
New York, Guggenheim Museum
39. LITOGRAFIE
1923
34×27 cm
Paris, Colecţia Nina Kandinsky
40. LINIE TRANSVERSALĂ
1923
Ulei pe pînză, 115×200 cm
Paris, Colecţia Nina Kandinsky
41. COMPOZIŢIA VIII
1923
Ulei pe pînză, 140×200 cm
New York, Guggenheim Museum
42. ACOMPANIAMENT NEGRU
1924
Ulei pe pînză, 166×135 cm
Paris, Galeria Maeght
43. GALBEN-ROŞU-ALBASTRU
1925
Ulei pe pînză, 127×200 cm
Paris, Colecţia Nina Kandinsky
44. CONVERSAŢIE
1926
Ulei pe pînză, 58×58 cm
New York, Guggenheim Museum
45. PLUTIRE
1927
Ulei pe carton, 45×54 cm
New York, Guggenheim Museum
46. PUNCTE ÎN ARC
1927
Ulei pe pînză, 66×49 cm
München, Colecţia Ida Bienert
47. LINII STRĂLUCITOARE
1927
Ulei pe pînză, 98×73 cm
New York, Guggenheim Museum
48. LINII RECI
1930
Ulei pe carton, 47×70 cm
Bielefeld, Städtische Sammlungen
49. ÎN VÎRFURI
1928
Ulei pe pînză, 140×140 cm
Paris, Colecţia Nina Kandinsky
50. DESENE
1931
Basel, Kunstmuseum
51. DIVIZIUNE-UNITATE
1943
Tempera şi ulei pe carton, 58×42 cm
Paris, Colecţia Nina Kandinsky
52. COMPOZIŢIA X
1939
Ulei pe pînză, 130×195 cm
Paris, Colecţia Nina Kandinsky
53. DOI ETC.
1937
Ulei pe pînză, 89×116 cm
Paris, Colecţia Aimé Maeght
54. «RAYÉ» (N. 609)
1934
Ulei şi nisip pe pînză, 81×100 cm
New York, Guggenheim Museum
55. MARE ŞI MIC
München, Neue Pinakothek
56. CERC ŞI PĂTRAT
1943
Tempera şi ulei pe carton, 42×58 cm
Paris, Colecţia Nina Kandinsky
57. «MILIEU ACCOMPAGNÉ»
1937
Ulei pe pînză, 114×146 cm
Paris, Colecţia Aimé Maeght
58. «ENVIRONNEMENT»
1936
Ulei pe pînză, 100×81 cm
New York, Guggenheim Museum
59. ACORD RECIPROC
1942
Ulei şi lac pe pînză, 114×146 cm
Paris, Colecţia Nina Kandinsky
60. MIŞCARE I
1935
Ulei şi tempera pe pînză, 116×89 cm
Paris, Colecţia Nina Kandinsky
61. FIGURA ALBĂ
1943
Ulei pe carton, 58×42 cm
New York, Guggenheim Museum
62. PANGLICĂ CU PĂTRATE
1944
Guaşă şi ulei pe carton, 42×58 cm
New York, Guggenheim Museum
63. SĂGEATA
1943
Ulei pe carton, 42×58 cm
Basel, Kunstmuseum

1. Pereche pe cal



2. Orașul vechi
3. Rapallo





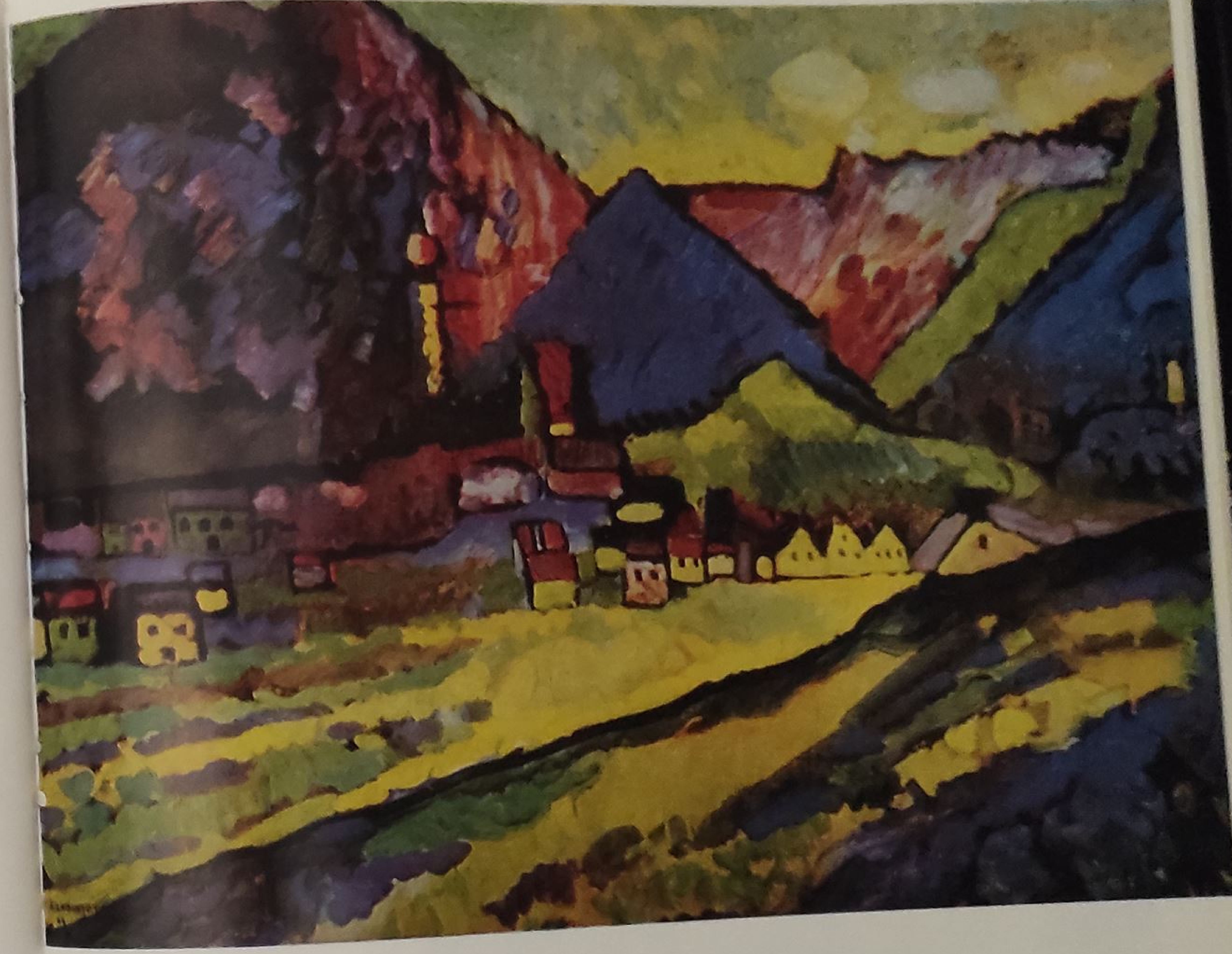
4. Călărețul albastru



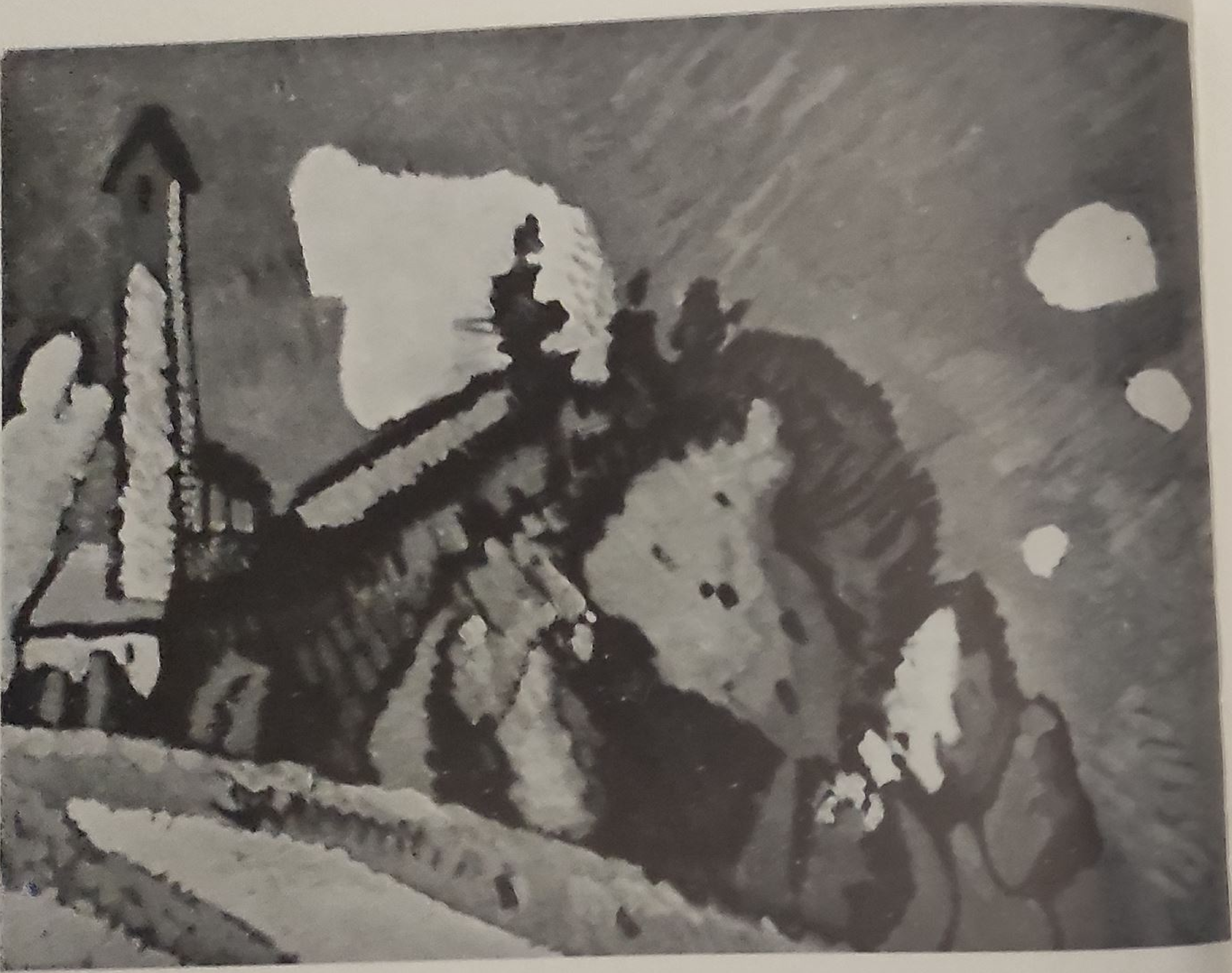
5. Muntele albastru

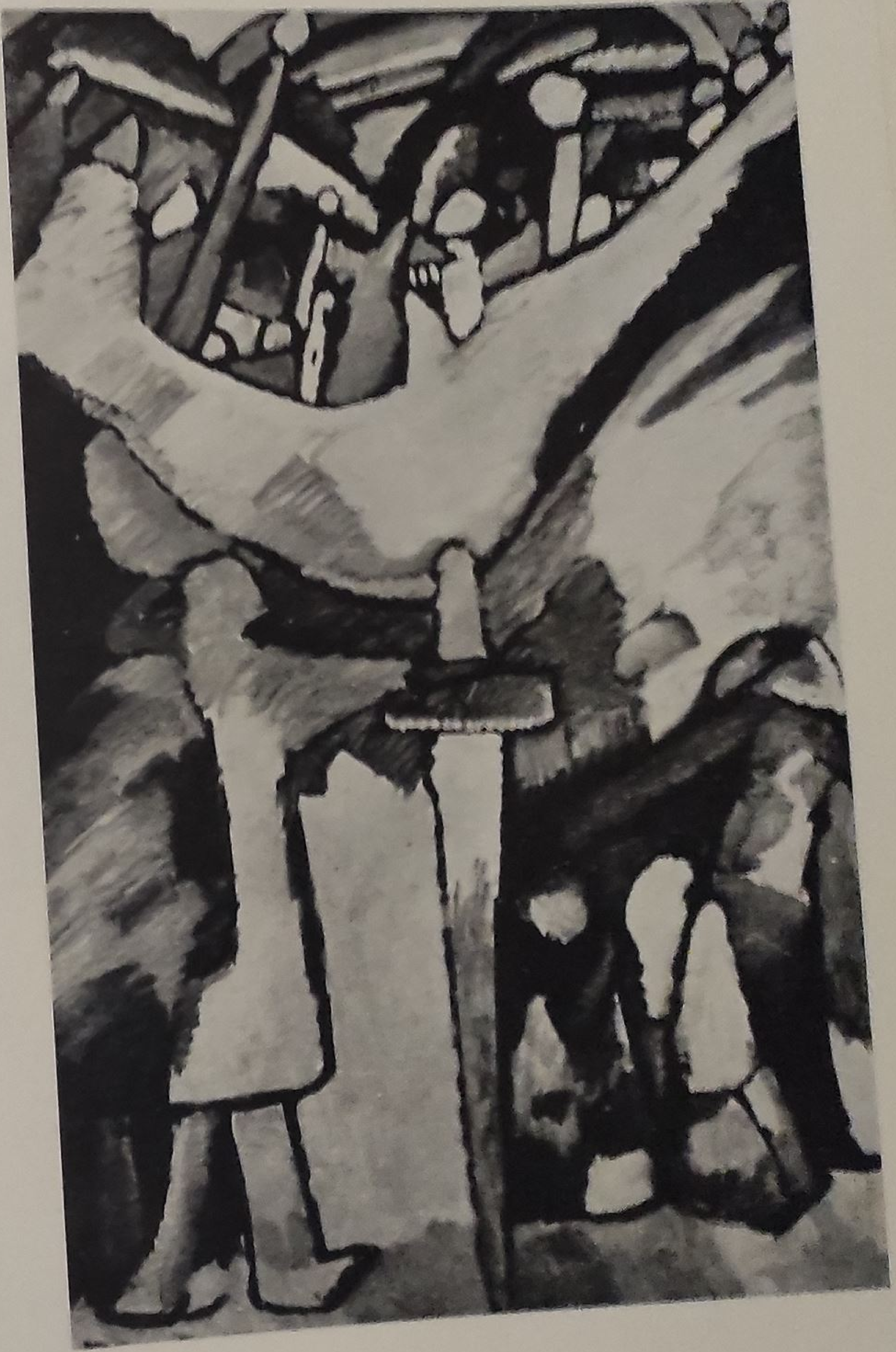


6. Sat în munţii Bavariei



7. Peisaj cu turn





9. Cimitir arab



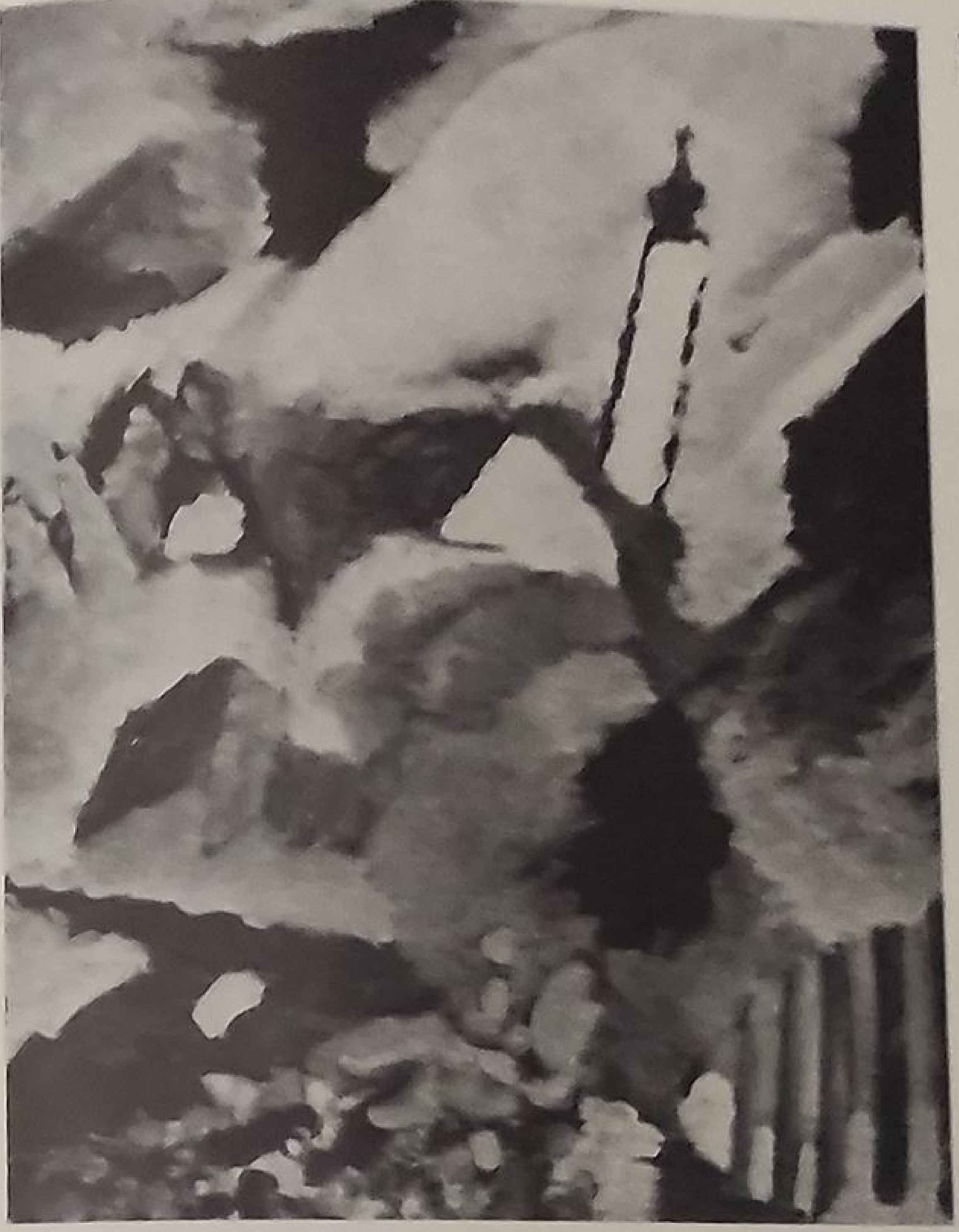
10. Improvizaţia 6

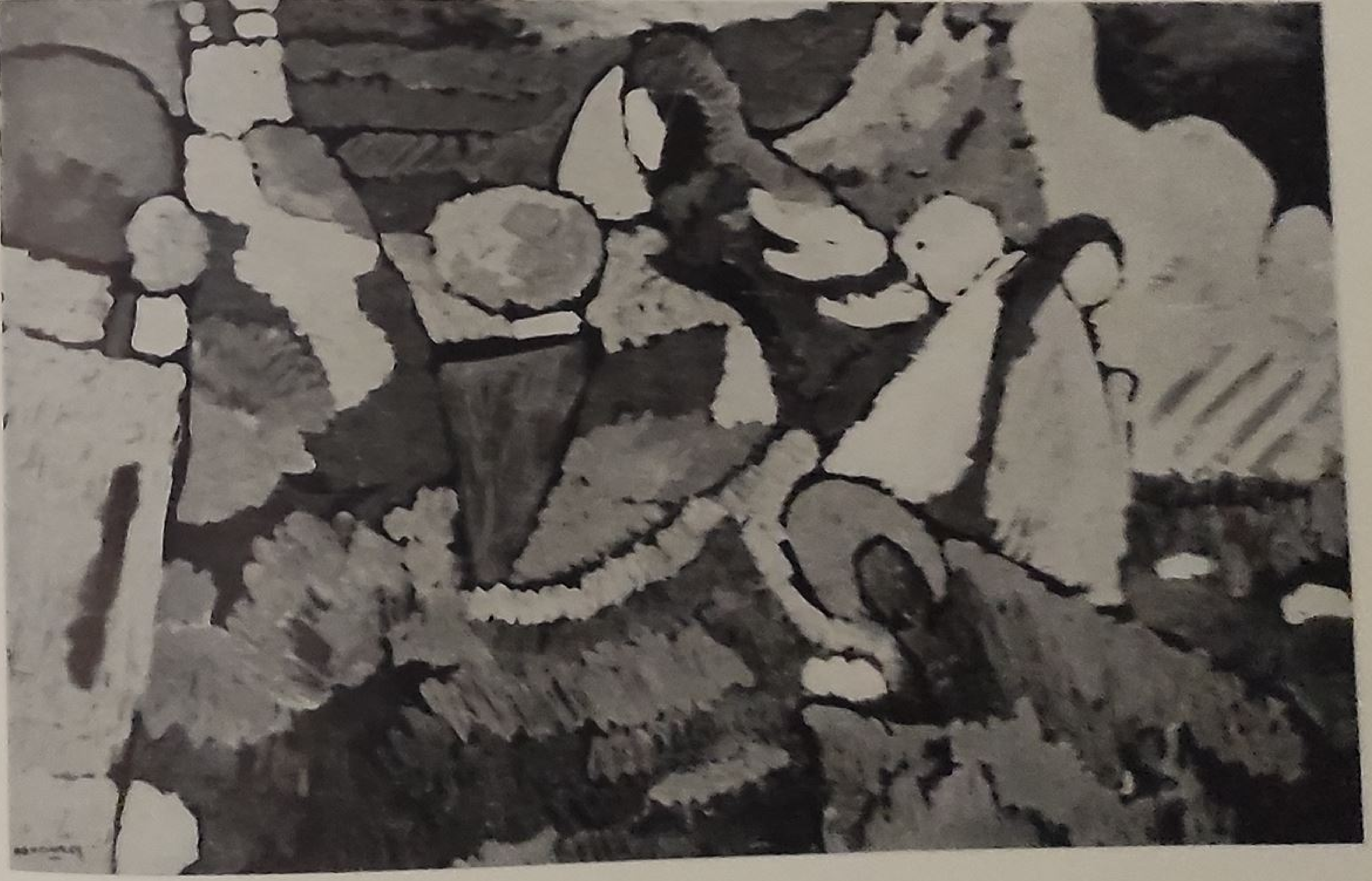


11. Improvizația 10



12. Biserică
13. Improvizație





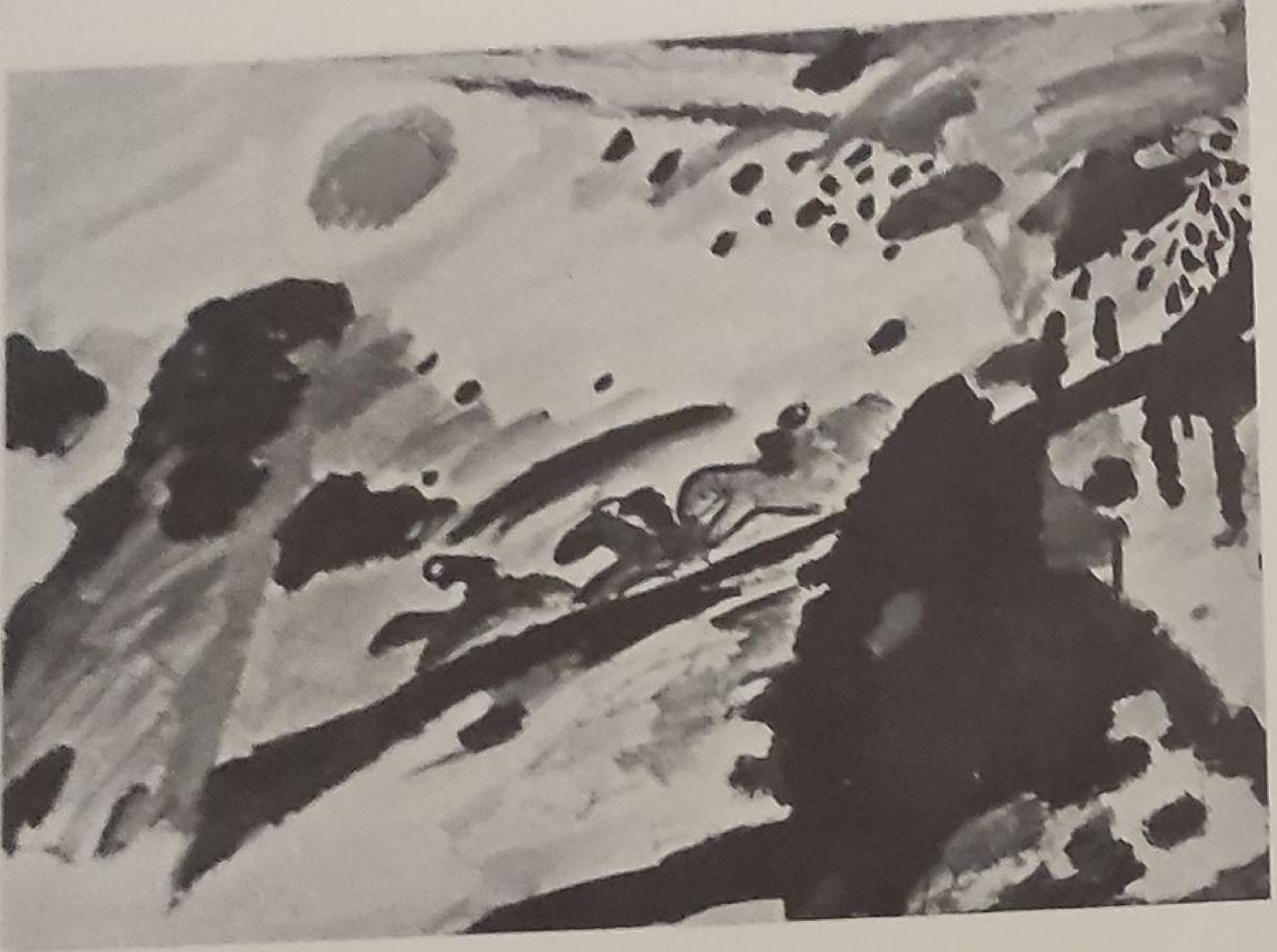
14. Improvizaţie 7



15. Prima lucrare abstractă



16. Peisaj romantic
17. Impresia IV (Jandarm)





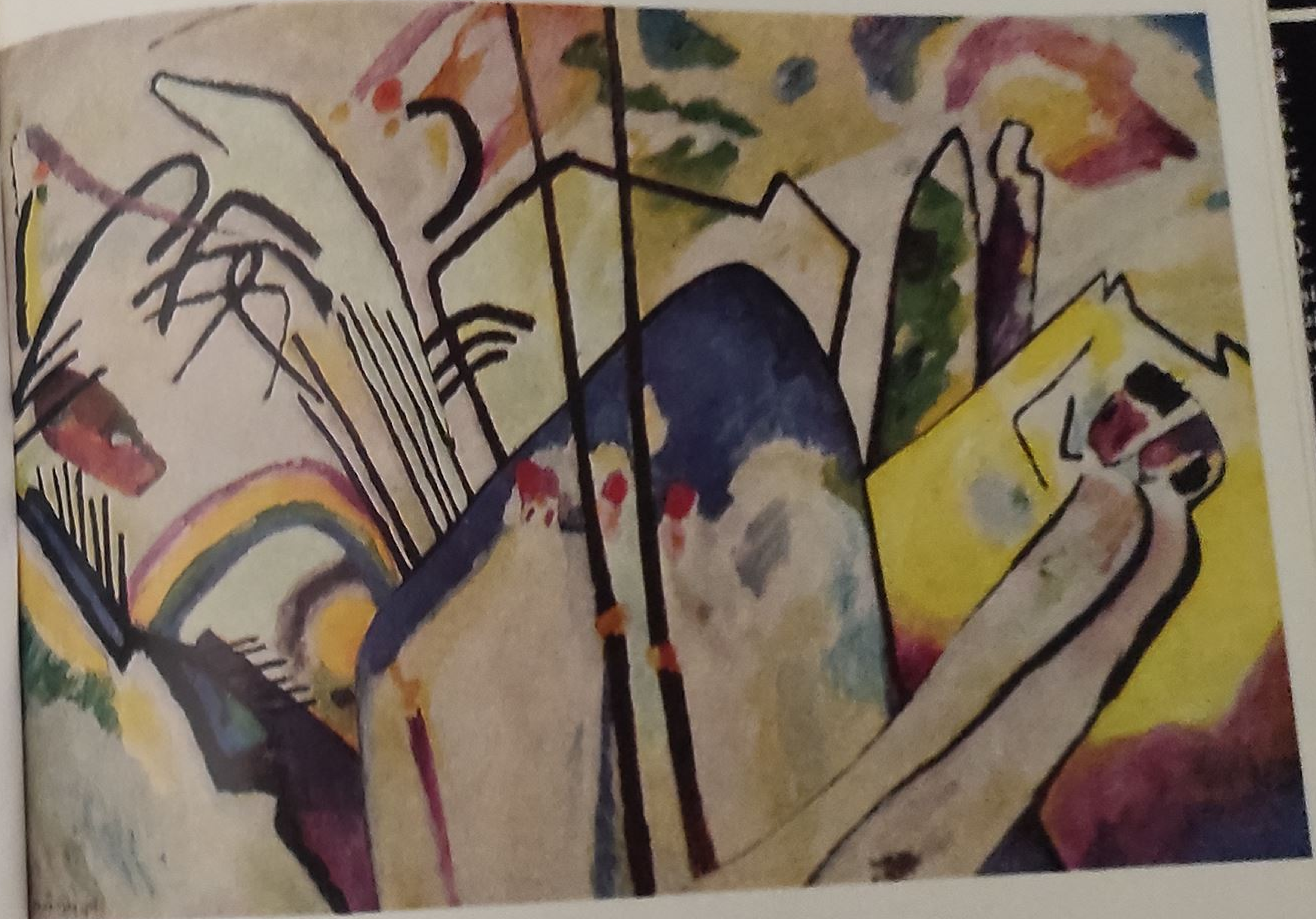
18. Toamnă I



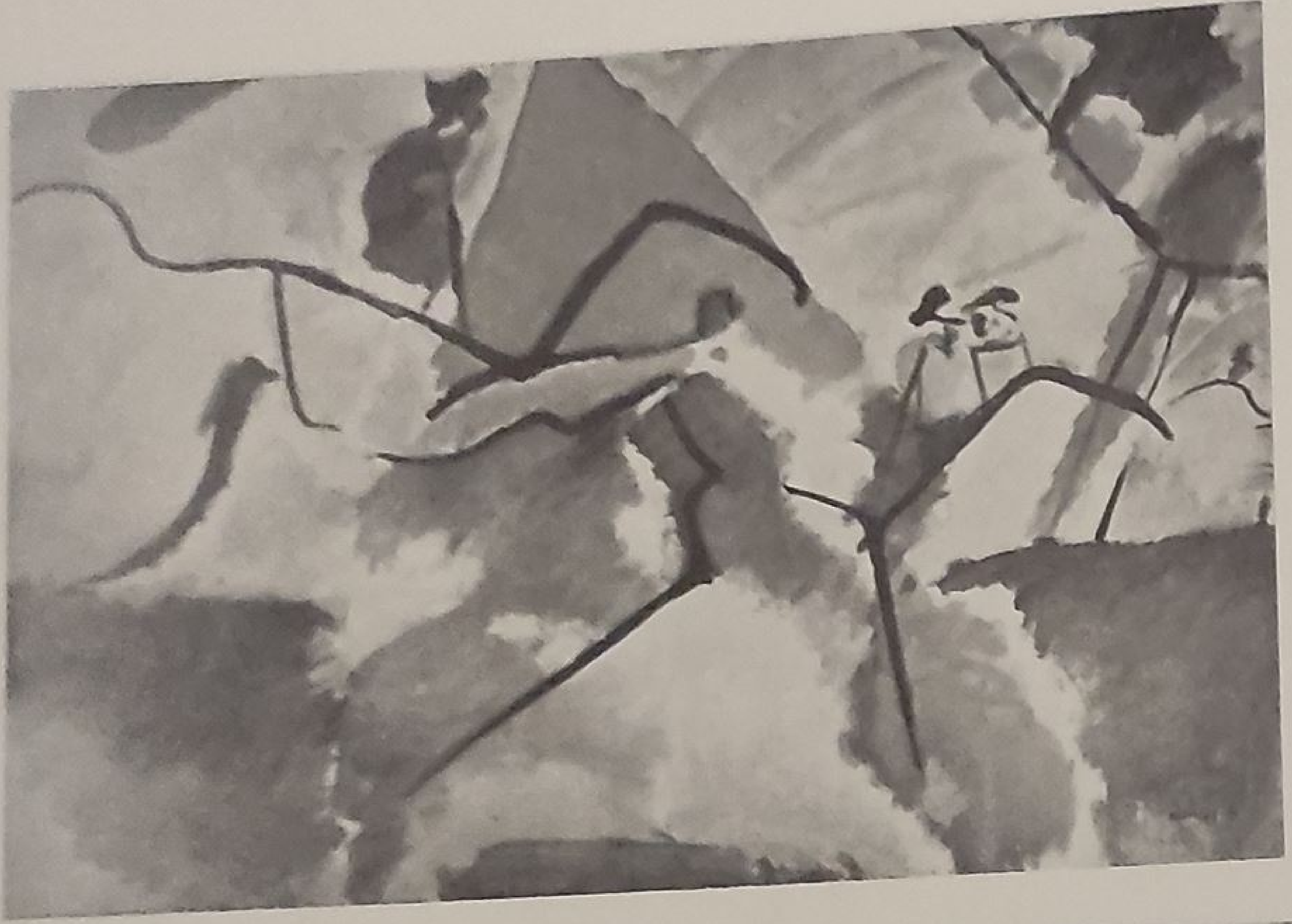
19. Sfîntul Gheorghe I

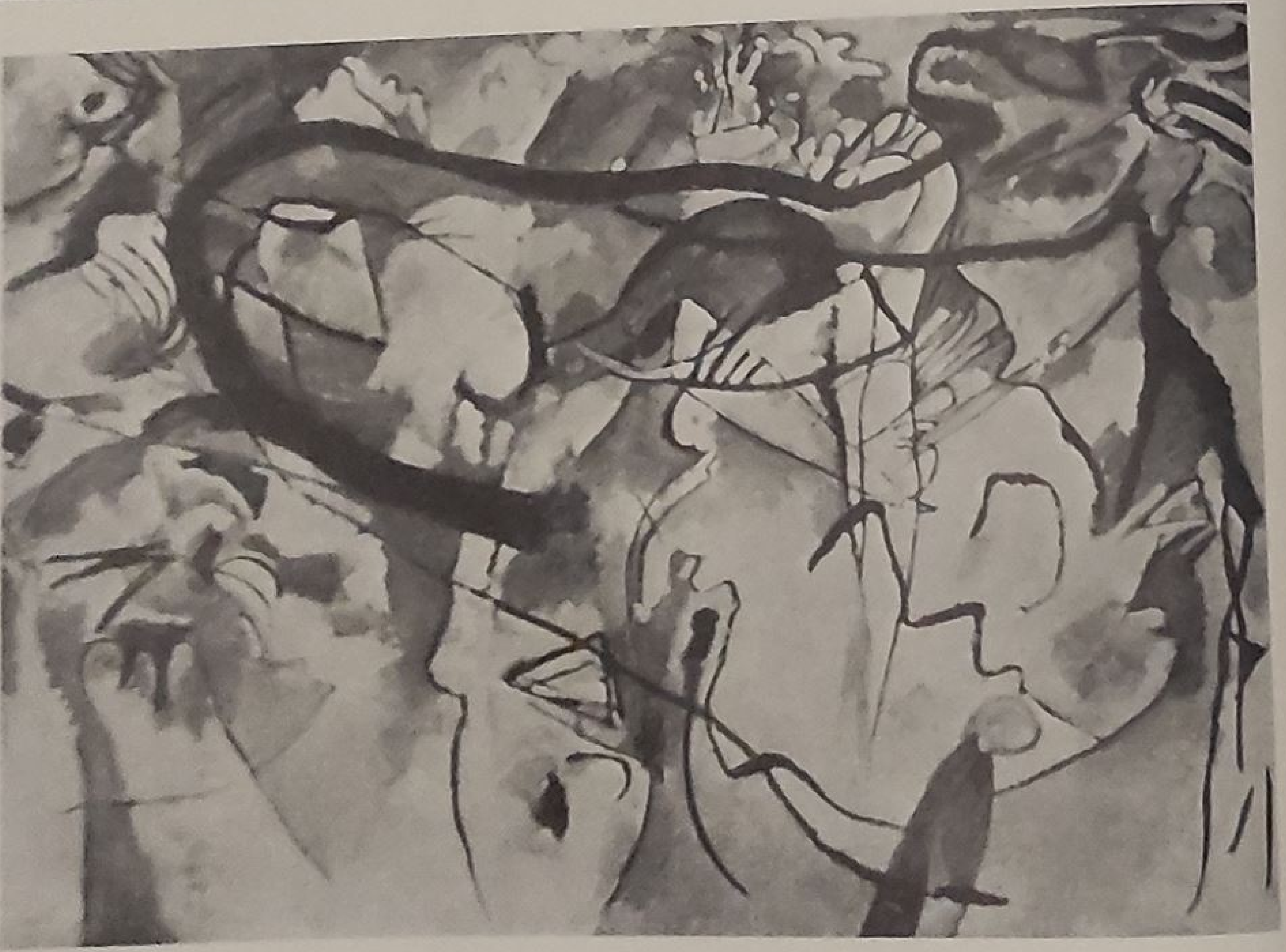


20. Compoziția IV

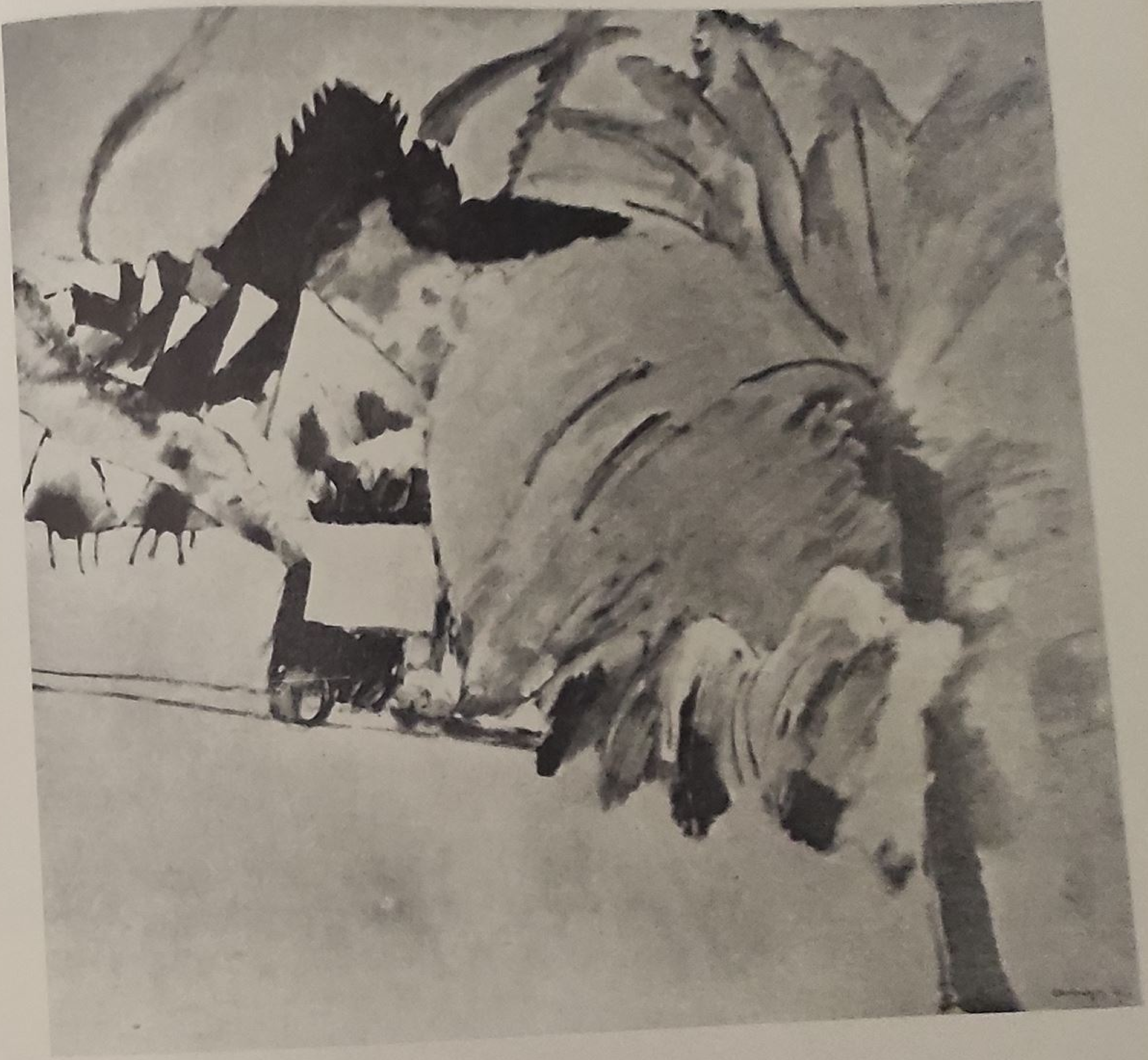


21. Impresia V (Parc)
22. Compoziţia V





23. Peisaj de iarnă cu locomotivă, lîngă Murnau



24. Fără titlu (Improvizație)



25. Cu arc negru
26. Compoziție

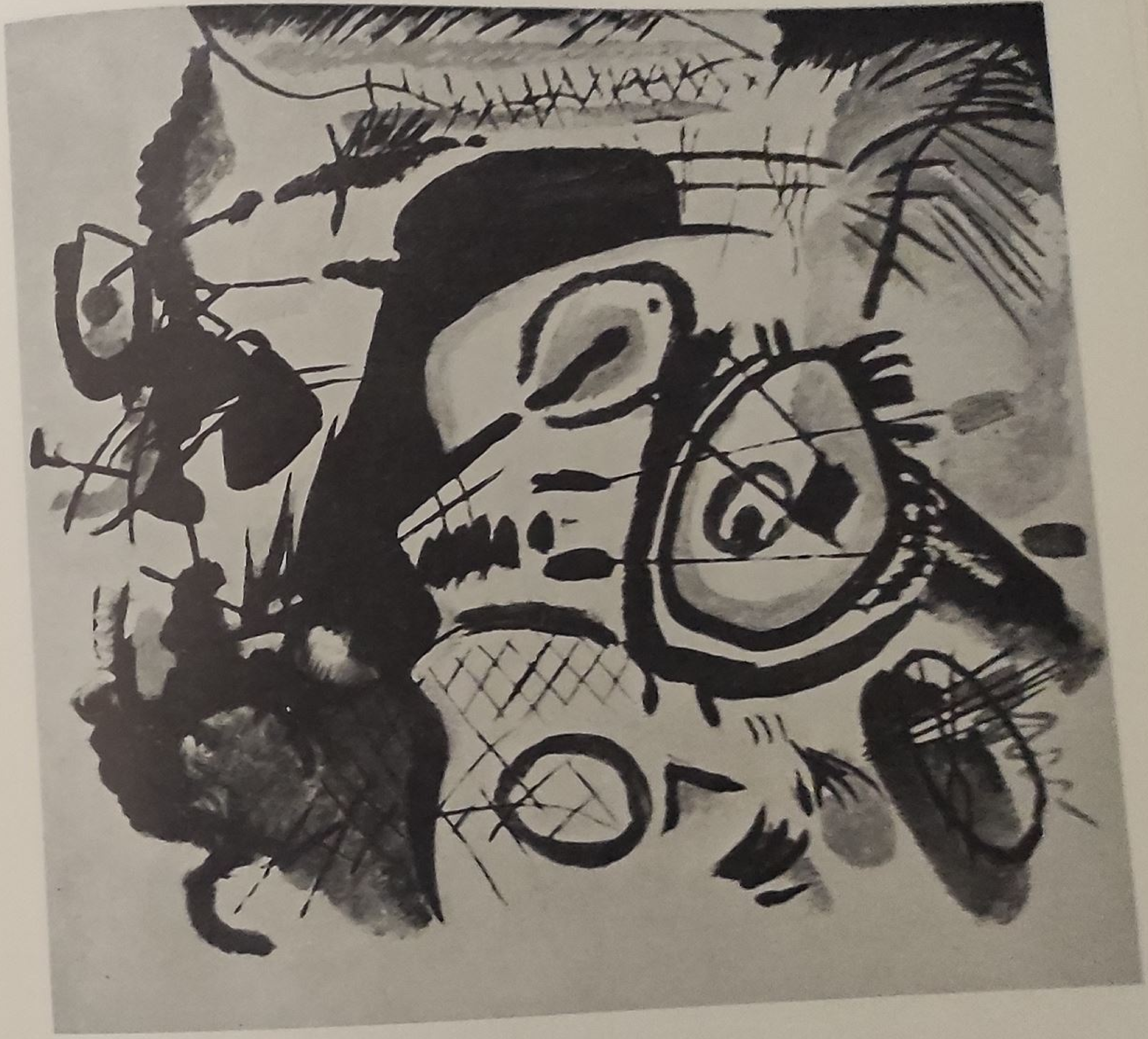




27. Mici bucurii



28. Fragment I pentru Compoziţia VII (Centru)





30. Improvizaţia 30 (Tunuri)

